ACADEMIA DE ŞTIINŢE SOCIALE
ŞI POLITICE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

Râzvan Theodorescu

civilizaţia românilor între medieva niodern

Volumul I

EDITURA *MERIDIANE*
BUCUREŞTI, ,987

Pe coperta:
Medalie a lui Constantin Brîncoveanu
(Cabinetul numismatic al
Muzeului de istorie al K.S.R.).

DRUMURILE DE ARTĂ ALE UNUI SFERT DE MILENIU

Paginile acestea s-au născut dintr-un pariu cu mine însumi. Sînt mai mulţi ani de cînd, în două cărţi succesive[1], am încercat să sugerez peisajul de civilizaţie în care — la capătul unui mileniu de viaţă în cuprinsul sau la hotarele celei de „a doua Rome" — românii şi-au făcut intrarea în istoria culturală a unei Europe pe cale de a se naşte ea însăşi. Era, aceasta, o intrare purtînd asupră-i moştenirea unei romanităţi venerabile, tenace păstrată de-a lungul întîlnirilor şi înfruntărilor de tot felul cu neamuri venite din Asia sau coborîte dinspre Baltica şi Nipru, cu obiceiuri, graiuri şi credinţe străine mult sedentarismului, latinităţii şi creştinismului de esenţă folclorică ce distingeau deja — înaintea populaţiilor turanice, germanice şi slave, în migraţie şi păgîne — pe locuitorii ţinuturilor de la Carpaţi şi Dunărea de Jos, din „Romaniile populare" ce au perpetuat în aceste părţi de lume ceva din zestrea spirituală, de acute nuanţe, a antichităţii[2].

Scriind, pe atunci, paginile dedicate începuturilor civilizaţiei româneşti din evul mediu ■— începuturi ce coincideau, de fapt, cu însăşi inaugurarea unei expresii româneşti distincte în planul culturii —, năzuiam ca' într-o zi să pot aşterne pe hîrtie felul în care mi se părea — şi încă mi se pare — că s-ar putea

desluşi celelalte începuturi esenţiale, cele ale modernităţii civilizaţiei noastre, la întîlnirea unor aceloraşi vaste sfere ale Orientului şi ale Occidentului ce ne-au modelat, fără a-i răpi cu nimic din originalitate, locul în istorie.

Năzuinţa mea îşi croia, de pe atunci, limitele fireşti ale demersului ştiinţific: spre deosebire de geneza culturii medievale româneşti — în a cărei studiere putusem implica, alături de date ale artei, pe cele de altă natură spirituală, ecleziastice sau chiar „literare" mai puţin sau deloc cercetate —, încheierea ei şi deschiderea culturii moderne comporta atîtea aspecte îndelung dezbătute îneît îmbrăţişarea lor era cu neputinţă, silindu-mă a mă mărgini la uri singur orizont — este drept, hotărîtor şi dătător de măsură cu prisosinţă —, cel al imaginii. Pe de altă parte, ea îşi stabilea — exprimînd, prin aceasta chiar, o concepţie — graniţele cronologice pe care, în spiritul unei păreri îndelung cumpănite, le-am aşezat în răstimpul unui sfert de mileniu, între mijlocul veacului al X"Vl-lea şi finele celui de-al XVIII-lea, echivalînd cu momentul trecerii românilor din medievalitate în evul modern[3].

Nu mi-am propus să scriu aici o istorie a artei noastre din epoca amintită şi cu atît mai puţin una a civilizaţiei româneşti a vremii, văzută din unghiul artelor figurative. Scrutînd un sfert de mileniu din devenirea acestei civilizaţii — aşadar un segment de timp ce se poate integra unei „durate lungi" a istoriei înlăuntrul căreia se pot cerceta preschimbările unei mentalităţi colective aşa cum au fost ele exprimate, între altele, de preschimbările din sfera imaginii[4] — am vrut, prin cîteva capitole ce nu se înlănţuiesc de fiecare dată după criteriul pur cronologic, să urmăresc modul în care au fost interpretate în spaţiul nostru unele dintre înnoirile spirituale şi morfologice ale Occidentului şi mai ales ale Europei centrale în plină Renaştere şi Reformă; cum au fost posibile şi cum s-au exprimat unele racordări

stilistice ale fenomenului artistic românesc la cel — atît de complex sub veşmîntul formelor şi ideologiilor — al barocului; curn s-au conturat de timpuriu unele aspecte regionale şi provinciale diferite pe harta, de altminteri unitara, a artei româneşti, dînd măsura viabilităţii, a bogăţiei, a luxuriantei acesteia; cum, în sfîrşit, s-au pregătit la palierele decisive ale creaţiei româneşti — Ja cel aulic şi la cel popular, deopotrivă — înţelegerea, asimilarea şi mai apoi exprimarea formelor într-un limbaj esenţialmente modern.

Dacă pentru momentul încheierii acestei e-poci de tranziţie spre modernitate stabilirea sa către anul 1800 — cu unele prelungiri în primele două decenii ale veacului trecut — nu trebuie prea mult explicată, ştiute fiind nu puţinele încercări de periodizare a istoriei politice, economice şi culturale româneşti care, aproape toate, au gravitat între finele secolului al XVIII-lea şi momentele de răsturnare revoluţionară ce nu au lipsit nici din domeniul spiritual, pentru celălalt moment, al începuturilor ei, aşezate undeva spre mijlocul veacului al XVI-lea, aparenta noutate a unei asemenea opinii cere o scurtă zăbovire.

Privind, în chip firesc, faptul de artă ca un fapt de civilizaţie[5], iar arta în conexiunile sale, iarăşi firești, cu istoria, ea o parte relevantă a acesteia[15], vrînd a reface — la conjuncţia unor mărturii disparate ale ştiinţelor despre om, fie ele istorice, artistice, literare, etnologice sau lingvistice — modelul uman al unei anumite epoci[7], am ajuns treptat la încheierea că epoca din jurul lui 1550 exprimă cu adevărat, în peisajul vechii culturi româneşti, o piatră de hotar.

Aminteam în treacăt, cîteva rînduri mai sus, aparenta, numai, noutate a unei asemenea opinii. Chiar dacă au lipsit în ultimul timp, din cîte ştiu, preocupările pentru o periodizare a devenirii culturii româneşti după criterii lăuntrice acesteia şi chiar dacă mijlocul unui

veac la al cărui început extrem dispăruse Ştefan cel Mare şi la al cărui extrem sfîrşit avea să-şi înceapă cariera meteorică Mihai Viteazul nu a fost implicat în discuţiile istoriografice contemporane despre o posibilă încheiere a ciclului medieval românesc, există în tradiţiile istoriografiei noastre mai vechi sau mai noi cîteva repere care îmi îngăduie să scriu că sensurile mai adînci ale acestui moment istoric au fost deja presimţite de unii exegeţi. In fruntea lor, ca o bornă spre care ne întoarcem privirea la frecventarea fiecărui capitol de istorie românească stă, desigur, Nicolae Iorga.

Există cîteva pasaje, în sinteza ultimă de istorie a românilor datorată învăţatului, unde opiniile sale sînt întrevăzute cu limpezime. Dincolo de împrejurarea eă unul dintre volumele acesteia debutează cu evocarea evenimentelor şi a oamenilor de la mijlocul veacului al XVI-lea[8] — „secol de istorie modernă faţă de evul mediu ce fusese pînă atunci"[9] —, pentru Iorga expresiile ideologice ale unor fapte politice din vremea lui Mihai Viteazul sau a ultimilor Mihneşti domnind la Bucureşti şi Iaşi aparţineau unei alte ordini decît aceea medievală, ţintind la forme monarhice moderne: astfel, celebrul fiu al **lui** Pătraşcu cel Bun, cucerind Moldova „se ţinea la ideia, nouă, a stăpînirii ambelor ţări româneşti de aceeaşi familie, resultat al unei conştiinţi naturale în sensul modern"[10], în timp ce, spre 1620, odată cu Radu **Mihnea** — a cărui politică, atitudine şi orientare culturală îşi găseau originile în epoca domniilor muntene şi moldovene ale strămoşilor săi imediaţi, Alexandru al II-lea Mircea şi Petru Şchiopul, dintr-a doua parte a secolului al XVI-lea — „un întreg capitol de ev mediu se încheie . . ."[11], căci „în forme ca ale Apusului, de strictă ordine de stat, el inaugura în ambele ţări un regim, imitat de toţi urmaşii, care e al monarhiei moderne"[12].

Constatînd, pe planul politicii şi al ideologiei politice, schimbări notabile odată cu mij-

locul veacului **al XVI-lea** — **iar dacă voi** adăuga noutăţile politice şi spirituale ale unei Transilvanii pe cale de a deveni principat sub suzeranitatea Porţii, unde chiar la 1550 luteranismul îşi cîştiga un loc preeminent, justificarea acestui moment drept o limită cronologică valabilă sporeşte prin exemplul celei **de a** treia mari provincii româneşti —, Iorga nu era prea departe de acei istorici ai timpului său care surprindeau schimbări esenţiale în întreaga istorie europeană de la 1550.

Atunci cînd, în 1929, vorbind la King's College din Londra despre „modernitatea secolului al XVI-lea", Henri Hauser, în bună tradiţie **a** şcolii franceze de istoria culturii, a unor Michelet şi Taine, vedea în veacul unde triumfau ideea statelor moderne, sentimentul naţional şi limbile „vulgare", o „prefigurare a timpului nostru"[13], el exprima o opinie împărtăşită astăzi de numeroşi istorici din spaţiul francez, anglo-saxon sau iberic, un Pierre **Chaunu**[14] — pentru care la 1550 se sfîrşea o lungă epocă de criză spirituală încheiată cu Reforma —, un Robert Mandrou[15] — ce-şi începe cam cu acest moment cercetarea Franţei moderne —, un **Henry** Kamen[16] sau un Jose-Antonio Maravall[17].

La mijlocul veacului al XVI-lea nu lipseau acele elemente cu totul noi ale vieţii istorice româneşti ce puteau **înrîuri** esenţial, profund şi durabil mentalul colectiv al timpului şi cel al posterităţii imediate. începutul regimului dominaţiei turceşti — nu fără păstrarea unei autonomii asemănătoare întrucîtva, în Balcani, Ra**guzei** — în deceniile cinci şi şase ale secolului al XVI-lea[18] (cu corolarul său care a însemnat numiri de domni la Poartă, izolate — dar cu atît mai tulburătoare — treceri la islamism ale unor voievozi din spiţele lui Ştefan cel Mare şi Vlad Ţepeş sau neobişnuita, efemera prigoană confesională împotriva „ereticilor" din Moldova); dispariţia unei părţi însemnate a vechii boierimi exact în acelaşi timp, odată cu marile

persecuţii iscate de cei doi gineri ai lui Petru Rareş, Alexandru Lăpuşneanu în Moldova şi Mircea Ciobanu în Ţara Românească; mai apoi noutatea, plină de consecinţe nu doar politice, a urcării unui domn de origine munteană pe tronul Muşatinilor a căror îndelungă tradiţie voievodală o întrerupea astfel (este cazul lui Petru Şchiopul în 1574), ca şi, puţin mai tîrziu, aceea a unui domn din Moldova ajuns în scaunul Basarabilor (Ştefan Surdul în 1591) sînt doar cîteva dintre aceste elemente politice externe şi interne ce schimbau sensibil peisajul istoric românesc, rupîndu-l de tradiţia independenţei, dar şi a separatismului din evul de mijloc.

In această discuţie asupra începuturilor epocii de tranziţie de la medieval la modern, o chestiune trebuie neapărat lămurită de istoricul culturii româneşti şi ea nu este dintre cele mai simple. Redusă la cea mai lapidară formulare, ea s-ar putea numi „chestiunea Renaşterii româneşti".

Nu am intenţia să fac aici şi acum istoricul acestei dezbateri ce are deja o vîrstă în istoriografia noastră, nici a-i dedica altceva decît acele cîteva consideraţii pe care le cred necesare din perspectiva orizontului care, singur, mă interesează în această carte, cel al imaginii. Într-un fel, pe acest teren al concretului morfologiilor plastice discuţia se poate duce în termeni mai siguri şi mai limpezi decît în domeniul textelor pentru care, de curînd, s-a făcut deja o tentativă de reconsiderare a întregii probleme; tentativă pe care —- fără a-i împărtăşi concluziile — nu mă pot împiedica a o socoti nu doar temerară, ci şi interesantă şi foarte stimulatoare[19].

Din parte-mi nu voi considera în nici un caz — aşa cum face istoricul literar Dan Horia Mazilu, în cartea sa asupra scrisului românesc „în epoca Renaşterii" — că pentru veacul al XV-lea se poate vorbi fie şi doar de elementele unei Prorenaşteri identificabile[20], într-o at-

mosferă aulică amintind, la curtea ştefaniană, de aristocratismul Bizanţului paleolog, într-® sumă de trăsături care au fost altădată detectate, pornindu-se de la cazul rusesc, în sporul de afectivitate şi emotivitate, de individualism şi „caracter naţional" din civilizaţia est-europeană dinainte şi după 1400[21]. în fapt şi indubitabil, toate aceste trăsături ale mentalităţii şi sensibilităţii colective ale unei lumi ce se desprindea treptat de Bizanţul crepuscular, a cărui seducţie nu putea să o uite pînă la sfîrşit, ţin încă de un „internaţionalism" cosmopolit şi eclectic al finalului de ev mediu.

Dacă este adevărat — am încercat să o arăt cu alt prilej[22] — că într-a doua parte a secolului al XlV-lea şi la începutul celui de al XV-lea eleganţa căutată a formelor, rafinamentul cromatic, gustul pentru naraţie şi enciclopedism teologal, o undă de melancolie şi un freamăt de neliniște eshatologică sînt evidente în arta şi literatura de expresie greacă sau slavonă a Europei răsăritene — de la Constantinopol în Macedonia şi pînă la Ivanovo sau Mesembria, de la Mistra pînă pe Valea Moravei şi mai departe pînă la Argeş şi Moscova —, conferind astfel întregii acestei părţi de continent o largă unitate culturală subsumată unui internaţionalism medieval tîrziu al Orientului european, întru totul contemporan şi comparabil „goticului internaţional" aristocratic şi aulic cu violenţa, fastul, pioşenia, trufia şi emotivitatea sa exacerbată[23], nu este mai puţin adevărat că tot acum şi tot aici viaţa spirituală se identifică cu două registre culturale contradictorii şi complementare: pe de-o parte, cu un alt tip de „internaţionalism", acela monastic, al isihasmului palamit, de profundă esenţă medievală şi mistică — niciodată asimilabil, nicăieri, vreunei forme efective de Renaştere! —, pe de-altă parte, cu înclinarea **antichizantă** spre anume moşteniri formale sau livreşti ale tradiţiei păgîne greco-romane, îndeosebi elenistice, pe care,

din plin, le respiră graţia, eleganţa curteană, suavitatea unor chipuri desprinse din frescele unor lăcaşuri ale despotatului de Peloponez, ale (aratului de la **Tîrnovo** sau ale Serbiei de nord-est, pînă în vremea căderii Bizanţului sub turci.

Acest medievalism tîrziu, cultivat şi înflorit[24] — cu prelungiri şi analogii nu puţine în Moldova **lui Ştefan** cel Mare ale cărei scriptorii şi monumente **sînt** atît de strîns legate de o altă formă, ideologică, de ev mediu tardiv, aceea a „cruciadei perpetue" (regăsită, *c* drept, ca o moştenire medievală a unui ideal politic şi cavaleresc, pînă **în** Italia Quattrocento-ului)[25] — nu înseamnă încă, în ciuda unor morfologii înnoitoare, noutatea Renaşterii.

„. . . Noul vine *ca formă exterioară* înainte de a deveni cu adevărat spirit nou" nota Johan Huizinga în clasica sa analiză asupra amurgului evului mediu din spaţiul occidental, franco-burgund[26] unde, ca şi în alte părţi, ca şi în alte epoci, formele noi şi spiritul nou nu-şi găsesc, de fiecare dată, perfecta acoperire între ele[27], cartea aceasta **atît** de celebră încheindu-se cu **o** referire plină de miez la cei care, în veacul al XV-lea, în perimetrul cîrmuirii regilor din dinastia de Valois, ştiau deja forme de viaţă novatoare fără a aparţine însă, prin aceasta, Renaşterii: „Căci starea lor de spirit, orientarea lor, mai este încă medievală. Renaşterea vine abia cînd *tonul de viaţă* se schimbă . . . ."[2S].

Disjuncţia aceasta între forme şi conţinut, între morfologii şi spirit, mi se pare pe cît de firească pe atît de limpezitoare în discuţia privitoare la ceea ce a putut fi socotită drept Renaştere în spaţiu] **est-european,** aşadar şi în spaţiul românesc. în spaţii unde, aşa cum s-a manifestat ea într-o bună parte a restului civilizaţiei continentului, în veacurile XV şi XVI, Renaşterea nu a putut să fie niciodată o realitate esenţială a spiritului, ci doar una, exterioară, a formelor (împrejurare pe care o va constata orice istoric al culturii care voieşte să

nu denatureze sensul unui fenomen precis, bine conturat filosofic şi istoric, al civilizaţiei europene, precum la tot pasul in\rocata Renaştere). Faptul însă că aici, în această Europă de răsărit, in spaţiul ixxmânesc aşi jder ea, nici antropocentrismul renascentist, nici emulaţia burgheză, nici fundamentalele răsturnări ale perspectivei ştiinţifice nu au putut avea temeiuri, între 1400 şi 1600, din pricini prea bine cunoscute pentru a mai întârzia asupră-le, înseamnă oare totodată că această vastă sferă de tradiţie bizantină, de strălucită cultură medievală greacă, slavă şi romanică, această „Europă fără Renaştere" a zăbovit, secole încă, în medievaJi-tate? S-n putut întîmpla oare ca această parte de lume ce a stat în atîtea legături directe şi constante cu arii imediat învecinate, anexate de Renaştere, precum Polonia Iagellonilor sau Ungaria lui Matei Corvin, ce nu a ignorat la nivelele ei superioare, aulice, în preajma singurilor suverani rămaşi independenţi sau autonomi în vremiie de început ale Turcocraţiei, a marilor cneji şi a ţarilor ruşi, a voievozilor români, nici formele de viaţă, nici cele de artă, de literatură, de gîndire chiar, din Italia, din Germania sau din Ţările de Jos, aparţinătoare Renaşterii şi Reformei, să nu fi cunoscut, în-deosebi după 1500, acele înnoiri, acele mutaţii structurale care să îndreptăţească opinia că evul mediu se încheia şi aici? Răspunsul, îmi pare, nu poate fi decît unuâ singur şi el afirmă răspicat că în veacul al XVI-lea ceasu] noutăţii bătuse şi pentru civilizaţia românilor. Cu un sunet, însă, ce i-a fost, *o* dată mai mult, specific şi inconfundabil.

Desigur, o parte reprezentativă a acestei noutăţi îmbrăcase, în cazul zonei transilvane, haina morfologiilor de Renaştere propriu-zisă. încă din veacul al XV-lea, dacă avem în minte legăturile directe ale Ardealului cu italienizata curte ungară a lui Matei Corvin, ea însăşi precedată de atîtea prezenţe italiene la curtea angevină şi la aceea a lui Sigismund de Luxem-

burg sau la curţile episcopale de după 1400 între care se prenumăra şi aceea, de la Oradea, a unui Andrea Şcolari[29].

De momentul patronajului corvinian — dintre 1460 şi 1490 — fuseseră legate, de pildă, unele singulare noutăţi formale din arhitectura şi sculptura transilvană recunoscute la loggia castelului de ia Hunedoara[30] sau la sarcofagele Hunedoreştilor din catedrala de la Alba Iulia — ce vor reveni în discuţie în capitolul următor —, şi nu este lipsită de temei nici în cazul Transilvaniei mai vechea observaţie generală a lui Jan Bialostocki potrivit căreia în veacul scurs între 1460 şi 1560 mnorfologiile renascentiste ale Europei răsăritene prezintă, adesea, o mai mare puritate decît cele din Occidentul de la nord de Alpi din punctul de vedere al normelor peninsulare, ţinînd seama de prezenţa aici a artiştilor italieni sau a emulilor lor direcţi[31]. Nu mai puţin, în acest caz ardelean, legaturile avute mai ales cu Italia septentrională deveneau treptat o constantă a istoriei ouHtunal-artistice a provinciei în pragul epocii moderne. Elementele lotmfoarde —- împletite cu cele florentine — sânt întâlnite încă de la 1512 în decoraţia capelei fondate de arhidiaconul Ioan de Lâzo în cuprinsul catedralei din Alba Iulia[32], *mm* apoi ecourile morfologiilor de Renaştere nord-italică — distingînd aici arii diferite cu epicentrul la Bologna, Milano, Veneţia sau în zona Ticino-Corno —■ devenind tot mai abundente în epoca în care, spre mijlocul veacu'lui al XVI-lea, sînt activi aici un Domenico de Bologna, un Petrus Itaius de Lugano sau imediat înainte şi după 1600, în epoca dintre Ştefan Bâthory şi Gabriel Bethlen.

în Transilvania primei jumătăţi şi a mijlocului secolului al XVI-lea înrîurirea formelor de Renaştere italiană — dar şi a nu puţine forme ale goticului încă, cu supravieţuiri din fondul local sau cu adaosuri de origine germană, central-europeană — este resimţită din

arhitectura unor cetăţi de felul celor aparţinînd cardinalului-guvernator Gheorghe Martinuzzi (Gherla, Vinţul de Jos), pînă în arta bijuteriilor[33] sau în aceea, mai modestă, a tavanelor pictate casetate (Goganvarolea)[34], prin filieră ardeleană — desigur, mai ales, prin aceea a Bistriţei şi a feudelor moldovene de la Ciceu şi Cetatea de Baltă — apărind sporadic şi acele cîteva înnoiri formale de sorginte renascentista semnalate la ctitoriile din Moldova lui Petru Rareş (la ancadramente de uşă de ia Probata, către 1530, sau la cunoscuta şi ades citata pisanie cu „putti", din 1535, de la biserica Sf. Dumitru din Suceava).

In cazul Moldovei, de altminteri, permeabilitatea acestei provincii româneşti extracarpatice la tot ceea ce va fi însemnat înnoire pe tărâmul spiritului — o înclinare ce se va mărturisi la fiecare pas în sfertul de mileniu asupra căruia poartă această carte şi care va conferi, ca atare, anume trăsături specifice mentalităţii şi sensibilităţii (moldoveneşti în pragul timpurilor moderne — se vădeşte încă din prima jumătate a veacului al XVI-lea, in primul rînd prin susţinutele raporturi de tot felul cu Transilvania şi Pokxnîa, în legătură cu capitolul, mai puţin notabil estetic dar foarte .semnificativ sub specie culturală, care este cei! al morf elogiilor de Renaştere[35].

Deschiderea firească spre Occident a ţării pe care Ştefan cel Mare încă o putuse desemna, înaintea aceluiaşi Apus, într-un text prea bine cunoscut din 1475, „questa porta de'lla christianitâ"[36], făcea ca amintitele forme de Renaştere — venite pe caJea Bistriţei ardelene, îndeobşte, ca şi cele ale goticului cîteva decenii înainte — să fie aici întru totul la locul lor. Dar nu aceste realităţi morfologice noi care sînt doar elementele răzleţe, ecourile unui stil renascentist[37] — şi nu o parte coerentă a unui sistem de semne şi de fonme aşa cum se întîmplă să fie în Transilvania, în Europa centrală şi mai departe — pot fi invocate în primul rînd

atunci cind se are în vedere o anume mutaţie hotărâtoare pe tărîrrral civilizaţiei.

Ou mult mai relevante sânt noile trăsături care, fără să aparţină Renaşterii neapărat, indică şi ele un sfîrşit de spiritualitate medievală în spaţiul românesc de-a lungul veacului al XVI-lea, îndeosebi la mijlocul şi într-a doua jumătate a acestuia.

Nu m-aş gîndi aici, atîta, la faptul că încă înainte de sfîrşitul veacului al XV-lea se conturase o conştiinţă de neam incipientă a românilor[33] —• ceea ce nu se putuse întîmpla un secol înainte nici la noi şi nici mărar în Occident —-, sau la acela că în veacul al XVI-lea, pe făgaşul trasat de umaniştii italieni din Quattrocento, prin cărturari călători ca Olahus sau prin aventurieri cultivaţi ca Despot se afirma sonor, în auzul întregii Europe, romanitatea românilor[39] sau că, iarăşi, în spirit umanist şi livresc, unele familii boiereşti şi apoi princiare ale Moldovei — Movileştii, în speţă — cochetau cu orgoliul unor genealogii romane*[3], într-un moment în care nobilii poloni îşi construiau genealogii sanmatioe, iar cei maghiari descendenţe hunice.

După cum, iarăşi, nu aş avea în minte, în primul rînd, faptul, de mai multe ori invocat, că prin tiparul slavon din primele două decenii ale veacului al XVI-lea, prin truda lui Ooresi şi apariţia tiparului românesc imediat după mijlocul aceluiaşi veac — nu fără legături cu spirfrul reformat din Ardeal —, prin apariţia textelor rotacizante, prin folosirea tot mai frecventă a limbii vernaculare — a românei aşadar — în documente princiare precum cele ale lui Petru Şchiopul (care ştia să sublinieze precis înrudirea limbii sale materne cu italiana)[41] sau prim folosirea alfabetului latin de către înalţii dregători moldavi ca Luca Stroici[42], tendinţele „naţionale" vădite, în cultură aliniau realităţile româneşti la cele europene ale timpului Renaşterii (sentimentul comunităţii naţionale, al „ţării" în ca?xtl românesc[43], aparţi-

nînd totuşi, esenţiaJmentc, veacului următor, al XVII-lea, care este pretutindeni în Europa nu numai secolul barocului şi al primei modernităţi efective, ci şi cel al unor forme politice şi spirituale „protonaţionale" evidenţiate în vremea din urmă)[44].

Ceea ce sesizăm ca efectiv nou, neobişnuit, într-un timp al afirmării treptate a individualităţii creatoare — a celei artistice, dar şi a celei literare, a celei politice ■—, într-o vreme a misionarilor, a călătorilor, a aventurierilor chiar, deschişi spre toate noutăţile zilei, ajunşi efemer pe tronuri ale Răsăritului european[45] •— indiferent dacă descindeau dintr-o mare casă regală precum francezul rege al Poloniei Ilenric, fiul Caterinei de Medicis, .sau dintr-un neam obscur ca voievodul Moldovei Iacob Heraciid Despotul —, ceea ce ne apare ca impetuoasă nouă nevoie a spiritului în spaţiul românesc, este setea de a povesti, de a istorisi, de a scoate la lumină, şi pentru cît mai mulţi, „istoria" sfintă şi profană, deopotrivă, depărtată şi apropiată în egală măsură. Este o vreme în care triumfă naraţia ce depăşeşte cu mult canonul sec al analisticii medievale propriu-zise, indicînd şi in cazul românesc un sfîrşit efectiv şi definitiv al medievalităţh". Naraţia aceasta, privită nu ca o specie literară, ci ca o modalitate de a transfera în scris şi în imagine rezultatul numeroaselor, a tot mai numeroaselor experienţe ale individului creator şi ale comunităţii ce l-a ivit şi pentru care osteneşte, poate fi de variate tipuri. Dar aproape toate sînt întîlnite în spaţiul românesc, îndeosebi în prima jumătate si la mijlocul veacului al XVI-lea, ceea ce oferă, şi în registrul cultural, un reper definitoriu pentru cumpăna dintre evul mediu şi evul modern. Deloc întîmplător, sînt acum contemporane între ele şi se manifestă mai mult sau mai puţin simultan — chiar dacă în veşmînt bisericesc şi sub semnul încă stăruitor al defunctului Bizanţ, al tradiţiei instituite de a-cesta, ceea ce nu trebuie să înşele în ceea ce pri-

Prinde. Fn M„£ care demersul

P««on„j coSl^OV^î <?°eii Iu

j«" j«" ţine jfS ',"« uate

medieval

"rcş ~

ele mente o!

în

de

Vor

e'

trăia

rădăcinile

arta ordine "■

< natural nrt„ cons'TMit s .1 "uanta«.
're a nrid? noutatea arhi ș a

nu *i* Ce

?i care

aici

drapat

după mijlocul secolului, în sfîrşit de Azarie către încheierea aceluiaşi veac.

Dacă primul[52], „învăţătorul Moldovei", cronicarul lui „Petru cel Minunat" — ce nu era altul decît Rareş — făcea dovada unei forţe narative^ cu „vocaţia *persoanei întîi",* cum sugestiv s-a spus[54] — jn care ^împletirea ritoricească" era omniprezentă în buna tradiţie a Bizanţului de unde şi venea, printr-o filieră balcanică slavă, modelul adesea evocat, Manasses —, el ştia menirea celor de cinul si chemarea lui („să înfrumuseţăm cununa cuvintului cu cuvinte împletite cu aur"[55]), ba avea chiar gustul unor aluzii clasice, greco-romane, la „calende", la „bătrînul Cronos" („starorodnîi Kron") şi la „Tindarida" (poate de aici şi afinitatea, pînă la el mai puţin obişnuită, cu viziunea unui pictor grec ca Stamatelos Kotronas din insula Zante care, între 1552 şi 1554, zugrăvea mai întîi pentru Ştefan Rareş, mai apoi pentru Macarie el însuşi, exteriorul bisericii mănăstirii Rîşca[56] unde apare, între altele, acea monahală şi monumentală scenă a „Scării" lui Ioan Sinaitul regăsită peste o jumătate de veac la Sucevita). Urmaşii săi întru scris şi cin călugăresc „macarienii"[57], interesaţi de filologie slavonă şi preocupaţi de istoria timpului lor —- trăsături definitorii ale unei tipologii noi de cărturar — vor duce retorica[58] şi „istorisirea" la un prag neatins pînă atunci în spaţiul nostru cultural: Eftimie, mai ales prin procedeul stilistic al aglomerării epitetelor[59] în encomiastica-i cronică despre „minunatul Alexandru"[50] — Lă-puşneanu, firește —, iar Azarie, care îşi spune în mai multe rînduri „povestitor"[61], autor de „povestire bogată", prin epicul cronicii sale, prin digresiuni, prin mulţimea personajelor puse în scenă[62], amintind, nu întîmplător desigur, de numărul neobişnuit al figurilor pictate cu vervă retorică pe zidurile aproape contemporanei Su-ceviţe a Movileştilor. Retoricul şi narativul unor texte slavone scrise de călugări români spre mijlocul şi într-a doua parte a veacului a]

XVI-lea, ca şi cele ale unor picturi murale ce izbucnesc pe faţade, datorate unor zugravi moldavi şi alogeni spre sfîrşitul primei jumătăţi şi îndată după mijlocul aceluiaşi secol făceau parte, stilistic vorbind, dintr-o aceeaşi nouă etapă a culturii noastre pe care încercam să o sugerez, răspundeau nevoii de poveste, de istorie în sensul cel mai strict al cuvîntului. Semnificativ, curînd după 1550 un alt grup de mărturii culturale, bine conturat, ţinînd şi el de lumea ecleziastică ce se adresa într-un chip nou întregii comunităţi, comunicînd date ale istoriei mai vechi sau mai recente, venea să completeze ceea ce ştim, fragmentar *încă,* despre structura mentală din acest spaţiu de civilizaţie, fiind ilustrat în fiecare din cele trei ţări române: mă gîndesc la capitolul — prea puţin invocat într-o asemenea discuţie pînă acum — al „cronicilor murale" pictate în lăcaşuri slujind unor medii atît de diferite, ca mentalitate şi cultură, precum cele ortodoxe şi luterane, databile toate — coincidenţă tulburătoare — într-a doua jumătate a veacului al XVI-lea.

Dacă naraţia fusese prezentă ■— şi încă prin cfteva pagini remarcabile — în epigrafia noastră medievală la sfîrşitul veacului al XV-lea şi la începutul celui de-al XVI-lea (pisania din 1476 a bisericii din Războieni sau lespedea funerară a lui Radu de la Afumaţi la Curtea de Argeş în 1529[63]), abia odată cu anii '60—'70 ai veacului al XVI-lea înflorirea ei este evidentă, dar într-un cadru doar aparent legat încă de medievalitate, influenţat din plin de noul spirit al timpului. In Transilvania, exemplarele cele mai expresive provin din bisericile saşilor pentru care unii parohi şi profesori luterani ce se îndeletniceau cu istoriografia — precum cei din neamul Oltard — au redactat asemenea cronici murale („Wandchroniken") ce „popularizau" istoria săsească şi ardeleană, coborînd pînă la veacul' colonizării sau referindu-se la stricta contemporaneitate, într-un spirit educativ şi civic[64] legat de climatul Renaşterii. Este cazul

celei din biserica sibiană — această cronică fiind pictată la **1566—1569**[65] —, al celei de la **Aţei** din 1577, al celei din Biserica Neagră din Braşov datată **în** 1581—1585[66], al celor de la Bratei (1585) şi Bistriţa (1590)[67], în fine, al celei din 1592 de la Sighişoara[63].

Dincoace de munţi, în cu totul alte condiţii dar **izvorît dintr-un** spirit asemănător, gustul pentru cronistica murală ce se adresa unor grupuri mai largi decit cele ce se puteau îndeletnici cu lectura cronicilor scrise prin soriptorii mănăstireşti e regăsit în ctitorii din Oltenia şi din Moldova, din vremea celor doi fraţi Mihneşti ce au asigurat o efemeră unire dinastică a celor două ţări române la finele veacului al XVI-lea: cazul de la Bucovăţ unde în 1574 era pictat, lîngă portretele din naos ale lui Alexandru al II-lea Mircea şi Petru Şchiopul, acel text de mai multe ori comentat în care, la persoana în-tîi — o altă noutate stilistică ce nu trebuie trecută cu vederea —, primul dintre voievozii amintiţi se adresează parcă privitorului evocînd cunoscutul război dus alături de turci în Moldova învecinată şi soldat cu înscăunarea la Iaşi a celui de al doilea[69]; mai tîrziu cazul de la Suceava, din biserica Sf. Gheorghe, unde în 1590, sub Petru Şchiopul — cel reprezentat şi pomenit la Bucovăţ —, literele de 'aur ale inscripţiei pictate tot în naos vorbesc despre diferite evenimente legate de neamul princiar, de raporturile sale cu Stambulul ce-i sprijinea şi avea să-i sprijine constant stirpea sau de unele întîmplări din istoria lăcaşului şi a Moldovei[70]. Şi chiar dacă nu este tot o cronică murală, folosirea procedeului adresării directe — amintind de textul de la Bucovăţ — în curioasa inscripţie îndemnînd la pace, la nevărsare de sînge şi la dreaptă judecată ce întovărăşeşte portretul din 1594 al lui Petru Cercel din ctitoria boierilor Buzeşti de la Căluiu[71], face ca această mărturie epigrafică să aparţină, în fond, aceleiaşi mentalităţi narative; ea se înrudeşte, la rîn-du-i, cu spiritul unor documente domneşti ale

epocii cum ar fi — spre a ne păstra în aceeaşi ambianţă a neamului, cu năzuinţe aproape moderne, al **Mihneştilor,** fraţi încoronaţi în cele două ţări româno — cel dat de Alexandru al **Iî-lea Mircea** la 25 ianuarie 1575 mănăstirii Viero.şi pentru sufletul jupanului Albu Golescu mare clucer, ruda sa prin alianţă, ale cărui fapte de arme — pe larg, şi neobişnuit, istorisite aici — în împrejurările amintite cu un an înainte şi în cronica murală de la Bucovăţ, binemeritaseră recunoştinţa princiară[72].

Scriam undeva mai sus — şi s-a văzut cu prisosinţă prin exemple alese din sfera textelor cro**nieăreşti** de expresie slavonă **şi** din aceea a artelor vizuale — că în mutaţia lentă dar evidentă dinspre medieval spre modern, mutaţie începută către mijlocul secolului al **XVI-lea,** Moldova s-a dovedit mai permeabilă, mai deschisă noutăţii, înrîuririlor culturii apusene ce îmbrăca în această vreme mai ales haina Renaşterii.

împrejurarea, facilitată de poziţia geografică a Moldovei, de proximitatea Transilvaniei, a posesiunilor habsburgice şi mai ales a Poloniei, de relativa depărtare faţă de lumea turcobalcanică — ce nu a lipsit însă a o înrîuri adesea — a determinat, cu începere din acest moment istoric, o autentică constantă a civilizaţiei moldoveneşti, o dimensiune interioară din ce în ce mai evidentă în veacurile XVII şi XVIII, hotărîtoare mai apoi în ponderea cu care ea s-a integrat în ansamblul civilizaţiei române unitare moderne din secolul trecut.

Tradiţiile politice şi dinastice ale Moldovei, mai stabile decît cele ale Ţării Româneşti[73], nu au venit nicicum în contradicţie cu acest gust al înnoirii sensibile şi mentale atunci cînd veacul al XVI-lea a adus cu sine, după momentul Rareş, o încheiere, practic, a şirului — pînă atunci neîntrerupt — al Muşatinilor, chiar dacă feluriţi pretendenţi şi aventurieri năzuind la

scaunul domnesc îşi caută legături fictive sau reale cu legitima dinastie moldovenească din evul mediu sau chiar dacă descendenţi direcţi ai Muşatinilor ajung la un moment dat pe tron, înainte sau după anii în care un principe muntean ca Petru Şchiopul cîrmuise ţara vecină.

Voievozii de la Suceava şi Iaşi, înconjuraţi în parte de o nouă boierime — din care nu vor lipsi cu timpul adaosuri levantine — ce apăruse şi în jurul domnilor de la Tîrgovişte şi Bucureşti după mijlocul celui de-al XVI-lea secol ■— mai aJes după „tăierile" cunoscute poruncite de Alexandru Lăpuşneanu şi de Mircea Ciobanul — aveau să întreţină o atmosferă de **civilizaţie** aulică ce le compensa, adesea, lipsa de forţă sau legitimitate. O civilizaţie în care, mai ales după 1600, se vor ilustra, uneori cu cariere de excepţie şi mai de fiecare dată printr-un patronaj cultural-artistic plin de roade, acei „oameni noi" pe care sfîrşitul extrem al evului mediu şi primele începuturi de vreme modernă îi înregistrează ca un important ferment de spiritualitate românească[74].

Din mai multe raţiuni se poate socoti că domniile abia amintitului Lăpuşneanu — în deceniul 1552—1561 şi apoi în anii 1564—1568 — marchează în mod vizibil şi una dintre etapele mutaţiei lăuntrice, acum survenite, în civilizaţia moldavă ce se rupea de evul mediu, şi o etapă de împrumuturi formale din repertoriul Renaşterii transilvano-polone. Pentru Pe-trea stolnicul, **fiu** nelegitim al lui Bogdan al III-iea — Alexandru vodă avea să-şi boteze **fiul,** domn din 1568 pînă în 1572, cu numele acestui bunic, descendent şi urmaş direct al lui Ştefan cel Mare —, afirmarea legitimităţii muşa-tine a îmbrăcat forma obişnuită a grijii pentru ctitoriile reprezentative ale dinastiei tradiţionale —- de la atenţia cu totul specială acordată mănăstirii lui Alexandru cel Bun de la Bistriţa, unde devenea nou ctitor prin rezidirea totală a bisericii omonimului său străbun, în 1554[75], pînă la adăugirea pridvorului, în 1559, la ne-

cropola muşatină de la Rădăuţi — sau a copierii, în opere de artă de el comandate, a unor piese liturgice de excepţie ale înaintaşilor, cazul cel mai elocvent fiind, probabil, reluarea ■— fără monumentalitate, dar cu aplecarea stăruitoare asupra detaliilor concrete — a marii dvere brodate în 1510, dăruită Putnei de tatăl său Bogdan cel Orb, în dvera, mai nouă cu o jumătate de veac, dată de el însuşi în 1561, la Slatina[76], pe care sînt cusute chipul Lăpusneanului şi cei al soţiei sale, Ruxandra, ce nu era alta decît fiica lui Petru Rareş, alt mare muşatin predecesor.

între 1554 şi 1558 — aşadar pe la începutul domniei —, Lăpuşneanu ridica, poate cu acelaşi meşter ce lucrase şi la Bistriţa, ctitoria sa monastică şi necropola neamului său de la Slatina[77], unde coexistă tradiţionalismul medieval al arhitecturii lăcaşului de cult cu semnele inconfundabile ale timpului cel nou, evidente în podoaba sculptată mai ales. Ele par a se datora unei etape ceva mai noi, din jurul anilor 1560—1561, dacă judecăm după o pisanie de aici, dar şi după textele unor scrisori schimbate cu Bistriţa ardelenească de către voievodul aflat cu curtea la Huşi în primăvara 1560. Rareori constatările făcute de istoricul de artă asupra monumentului pot fi atît de precis raportate la litera unor documente precum în acest caz al Slatinei şi al corespondenţei lui Alexandru vodă cu bistriţenii, prin care erau ceruţi pietrari calificaţi: „Habemus animum hoc. anno presenti erigendi aliqua edificia in regno nostro ex lapidibus, sed lapicide in regno nostro quam pauci et rarissimi comperiuntur", scria domnul Moldovei la 10 martie 1560[78], iar ochii minţii ne poartă de îndată spre casa domnească de la Slatina, cu o faţadă impunătoare, lungă de patruzeci de metri, cu portal şi ferestre de Renaştere. între acest edificiu şi biserică, dispusă în ax, într-o perfectă simetrie ce nu fusese proprie aşezămintelor medievale, înconjurată de o grădină, se ridica în 1561 — este data

propriei sale inscripţii decorate cu doi lei şi cu stema Moldovei — o fîntînă **poligonală** din care s-au păstrat, lucrate în marmură transilvană de Haţeg, fragmente din ghizd, profilat **în manieră** renascentistă, şi o placă împodobită în relief cu motivul antichizant al Gorgonei mi-*rtj'* toîogice[79]. **Existenţa** unui asemenea decor ar-' hitectural, familiar mai curînd grădinilor unor palate şi mănăstiri din Renaşterea central-europeană şi, desigur, italiană, nu poate să nu cheme de îndată în amintire o altă scrisoare a lui Lăpuşneanu, din 6 aprilie 1560, către acelaşi oraş transilvan, prin care repeta cererea de a i se trimite meşteri pietrari, anume pentru lucrări atît de speciale şi de puţin obişnuite în Ţara Moldovei: „lapicidas, quoscunque volue-rint mittere, quibuscum aliquem fontem et alia quoque negocia que nobis (ut presens postulat tempus) maiorem in **modum** sunt necessaria"[80]. Un nou moment de la începuturile acestei lungi etape de tranziţie a civilizaţiei româneşti spre modernitate a fost cel marcat de cîrmuirea, tot în Moldova, între 1561 şi 1563, a lui Iacob Ba-silikos Cretanul, ce şi-a zis, în bună habitudine umanistă, Heraclide — cel descins din Hercule —, dar care s-a dat, ne-o spune Azarie[81], şi **drept** descendent al Musatinilor, iscălind documente ca „nepotul lui Ştefan voievod cel Bă-**trîn"[32].** Personaj reprezentativ — ca şi alţii în acel timp, dar cu un spor de spectaculos — pentru ceea ce a însemnat sincretismul atmosferei de cultui-ă levantino-oecidentală la noi înainte de 1600, acest „despot de Samos", devenit „Despot vodă" în tradiţia locală, era predispus prin însăşi biografia sa de călător pentru studii şi glorie de la Montpellier şi Paris, la Wittenberg şi în Polonia, de conte palatin al Imperiului lui Carol Quintul, de prozelit al luteranismului într-o vreme în care un Crusius şi un Gerlach privesc tot mai mult către lumea de moştenire bizantină, să încerce, ca patron de Renaştere cu ambiţii şi orgolii imense, să împămîntenească, prin curtea sa, unele forme

culturale superioare, de sorginte occidentalii, în ţara în care avea să domnească în legătură cu Apusul unde îşi petrecuse o parte din **viaţă, înconjurat** de cărturari ca Johann Sommer, autorul de eiegii latineşti — pe care îi vom găsi şi în mediul transilvan reformat ai epocii, despre care va fi vorba într-un capitol al acestei cărţi —, întemeind la Cotnari un „„Collegium" mai ales pentru elementul alogen din Moldova, redactînd — iarăşi în gust renascentist — scrieri militare[53], eolecţionînd copii manuscrise după opuri cunoscute ale autorilor clasici antici[84], Despot nu a dispreţuit nici ceea ce îi putea aduce, ca spor de prestigiu cultural şi politic, desfăşurarea unor forţe artistice puse programatic în serviciul domniei. Dacă mărturiile de epocă ne lasă să ştim cu limpezime că la curtea sa se aflau — împărtăşind în cele din urmă soarta tragică **a** patronului şi protectorului lor — „fauri, zidari. . . arhitecţi . . . care mai toţi erau germani sau italieni"[85] (aşadar veniţi din acele zone de Renaştere de unde voise principele străin să aducă şi profesori pentru efemera sa „schola latina"), mai aflăm că acest amator de, înscenări cu ţel politic în viaţa de toate zilele[8*5] ţinea să-şi nemurească victoriile pe calea artelor vizuale, aşa cum a făcut-o îndată după victoria de la **Ver**bia, în noiembrie 1561, asupra lui Lăpuşneanu: „Au pus" — va scrie după mai bine de un secol Nicolae Costin — „de au zugrăvit pe păreţi la uliţa ce să chiamă Uliţa Tătărească, războiul lui Dispot cu Alexandru Vodă, chipurili căpitanilor osăbi de a domnilor, cu mare meşterşug scrise chipurile hatmanilor şi anume; care zugrăvitură şi scrisoare cu vremea pre urmă au căzdut şi s-au ştersu"[87].

Un asemenea caz de pictare murală exterioară, nu pe zidurile unei biserici — altă noutate a acestor decenii, faţă de cele anterioare, cu o semnificaţie ce nu scapă, probabil, nimănui —, ci pe acelea ale unei construcţii civile ce va fi avut un anume rost, pe care îl

ignorăm, în Suceava domniei lui Despot, era nu doar retoric, narativ şi memorabil, în toate înţelesurile cuvîntului, ci şi realizat în spiritul unei arte de for ce se practica acum. în multe oraşe ale Europei renascentiste, poruncite de magistraţi ai cetăţii sau de suverani ai locului. Dispariţia, însă, din vechime, a unei asemenea opere ne privează de orice mărturie majoră despre ceea ce va fi fost arta patronată de Iacob Heraclid Despotul, dacă se face excepţie cu măruntele dar atît de grăitoarele monede — ducaţi de aur, taleri şi dinari de argint, oboli de aramă — pe care acest principe veleitar le-a bătut, ca semn de independenţă spirituală şi dignitate politică, într-o Moldovă unde emisiunile monetare încetaseră de cîteva zeci de ani. f," Din perspectiva ce interesează aici, efigiile lui Despot[88] se aliniază tuturor portretelor -monetare de suverani europeni ai vremii — spre exemplu, celor ale lui Carol al V-lea, împăratul ce-i conferise domnului moldav blazonul şi îl făcuse „comes palatinus". Ele prezintă, îndeobşte — ca pe talerii din 1562—1563 —, imaginea antichizantă a eroului, cizelată, probabil, la Suceava, de meşterul transilvan sas Wolf-gang Midwischer[89], pe aversul monedelor înfă-ţişînd bustul princiar cu coroană deschisă, cuirasă, spadă într-o mînă şi glob crucifer în cealaltă (mărturiile vremii vorbesc despre un „sceptrurn aureum" ai voievodului[90]); pe reversul aceloraşi monede apar complexe ar-moarii din care nu lipseşte acvila bicefală trimi-ţînd la nobilitatea într-un imperiu cu vocaţie universalistă, ca şi legendele latineşti, de sonoritate renascentistă ıarăşi, precum „Heraclidis Despote Patris Patriae", „Vindex et Defensor Libertatis Patriae".

Pe cît se pare, asemenea efigii de Renaştere din arta monetară a Moldovei la începutul deceniului şapte din veacul al XVl-lea au fost mult gustate în epocă de vreme ce tot aici, în deceniul următor şi mai apoi în ultimii ani ai secolului, ale reapar în emisiunile altor voie-

vozi. Cazurile cele mai cunoscute sînt cel al originalei monede de aramă din 1573 („ao ceaua") a fiului natural al lui Ştefăniţâ, Ion vodă — voievodul ce s-a împotrivit eroic turcilor, ca aită dată străbunicul său Ştefan cel Marc —, unde, pe avers, bustul domnului se £"* profilează sobru, purtînd o pălărie cu boruri mici de felul calotelor apusene, însoţit de legenda românească cu caractere chirilice ce calchia una dintre cele de pe monedele, mai vechi cu un deceniu, ale lui Despot („Pater Patriae" devenind „oteţ Moldovei")[91] sau cel al monedei de argint emise în prima parte a anului 1595 de către Ştefan Răzvan, unde bustul princiar «« cu coroană închisă, văzut din profil, pe avers, imita fidel, pe cît se pare, chipul contemporanului rege Sigismund al IH-lea de pe monedele polone[92].

în paralel cu asemenea forme exterioare ale unei plastici înnoitoare renascentiste — mărunte dar Jegate de viaţa cotidiană, circulînd mult şi prin aceasta purtătoare de morfologii noi ce înrîureau ochiul contemporanilor într-o măsură pe care nu e prea greu să *rie-o* imaginăm —, curtea de la Iaşi a unui Petru Şchiopul (ca si aceea bucureşteană a rudelor sale apropiate din stirpea Mihneştilor) mărturisea un gust, şi el înnoitor, al domnului şi al familiarilor săi, pentru arta cea nouă a picturii de şevalet, a portretului nobiliar de origine italiană — ştiut, desigur, şi prin filiera Poloniei şi prin aceea a Levantului —, într-un mod pe care documente de epocă îl pun în lumină foarte limpede aşa cum se va vedea la locul potrivit.

Acelaşi caracter exterior, episodic, redus la nivelul aulic, dar nu mai puţin simptomatic pentru mutaţiile timpului, l-au îmbrăcat ecourile de Renaştere — mai mult deduse decît evidente în chip indubitabil — din Muntenia domniei lui Petru Cercel.

Personaj insolit, aidoma lui Despot — dar, spre deosebire de acesta, făcînd parte dintr-o dinastie legitimă, aceea a Basarabilor, ea fiu

ai lui Pătrașcu cel Bun —, acest frate al lui Mihai Viteazul, lîngă al cărui portret a fost zugrăvit și el la Căluiu, la porunca Buzeștilor ctitori, a făcut din scurta sa domnie (1583— 1585) un episod cultural plin de noutăți între care nu au lipsit cele din sfera vizualului. Stă-pînirea munteană, cu sensuri europene[93], a acestui călător învățat, legat de grecitatea constantinopolitană[94], ce stihuia imnuri religioase în italienește[95], s-a materializat și în ridicarea, în cuprinsul vechii curți domnești din Tîrgo-viște, a unei biserici îndatorate din plin tradiției bizantine și locale medievale prin planul în cruce greacă înscrisă — similar celui al unor edificii anterioare, cel din Curtea de Argeș al primilor Basarabi, din secolul al XlV-lea, și cel al mitropoliei tîrgoviștene, ridicat de voievodul din care Cercel el însuși scobora direct, Radu cel Mare —, dar și a unei case domnești în vecinătatea imediată a celei, veche de două secole, a strămoșilor săi. Semn vizibil al unei ?i f-vremi de înnoire și separare de formele evului mediu întrupate într-o reședință domnească cu trecut glorios, venerabil, dar aparți-nînd unor alte vremuri, casa domnească a lui Petru Cercel prezintă din plin noutăți plani-rru'trlce și de decor, neștiute pînă atunci în Muntenia, și care țin, structural, de gusturile si înclinațiile acestui principe occidentalizat și „modern". Planul pătrat al casei cu etaj ridicate de domn la Tîrgoviște indică pe axul logitudi-nal o simetrie a celor zece încăperi[96], de negăsit în construcțiile medievale ale locului, în timp ce decorația exteriorului, într-un „simili" apărut și el acum, pentru întîia oară, în Țara Românească (poate și ca un ecou de ornameii-tică renascentistă din Ardeal)[97] e reprezentată de o tehnică menită a se răspîndi aici rapid, cea a unei tencuieli subțiri pe care era zugrăvită cu roșu o imitație de cărămidă incizată în prealabil. Totul — plan și decorație exterioară — pare a fi conferit ansamblului un element de noutate pe care îl consemnau ca atare oto'ser-

vatori avizaţi veniţi de pe meridianele Renaşterii, un clasicist erudit precum seniorul francez Jacques Bongars, amator de antichităţi romane ardelene în spiritul umanist al veacului, sau un italian familiarizat cu peisajul artistic al patriei lui ca secretarul princiar, genovezul Franco Sivori. Celui dintîi, în 1585, abia terminata construcţie din Tîrgovişte îi apărea drept „un palat mic dar frumos şi impunător"[93], în timp ce al doilea vorbeşte pe larg despre palatul princiar, cu arhitectura sa monumentală („ii Palazzo del Principe e di molta grandezza e convenienţe architetura"), cu apartamente frumoase („belle e nobili stancie"), avînd alături — în gustul renascentist găsit cu douăzeci de ani înainte în Moldova, la Slatina Lăpuşneanului — o fîhtînă, ca şi grădini italieneşti („belii giardini alia italiana") sau — exotism pe care mai ales Renaşterea tîrzie şi manierismul 3-au gustat din plin ca o „meraviglia" invocată şi de Sivori —■ cuşti cu sălbăticiuni nenumite („bellissimi e grandissimi seragli da metter selvaticine[4']")".

în cazul în care acest principe ce a ridicat, într-o impecabilă şi rapidă acţiune constructivă, un monument de arhitectură civilă reprezentativ, va fi avut şi portrete pictate în manieră occidentală — şi aşa par a fi stat lucrurile dacă judecăm după „son portraict" trimis din Ţara Românească la Pera ambasadorului francez, contele de Germigny, care îl menţiona în februarie 1584[100] — sau sigilii cu însemne heraldice apusene*[01], ele nu făceau decît să întregească imaginea unei scurte domnii muntene dinainte de 1600 unde, ca şi în Moldova, semnele timpului cel nou se vădiseră din plin pe tărîmul formelor şi nu numai acolo.

Dacă justificarea începerii acestei cărţi cu anii din jurul lui 1550 a putut convinge pe cel ce răsfoieşte paginile de faţă, nu mai rămîn decît prea puţine lucruri de spus în această schiţare

a drumurilor de artă românească dintr-un sfert de mileniu ce făcea trecerea de la medieval la modern.

Deschis de momentul domniei lui Minai Viteazul, ee poartă cu sine, din unghi european, sensul unui episod politic în spiritul şi la marginile geografice ale Renaşterii — prin preţuirea în cel mai înalt grad a eroilor şi luptătorilor pentru creştinătate —, secolul al XVII-Iea şi-a tras din plin rădăcinile din veacul precedent[102], conturând totodată — în linii generale — un peisaj ele civilizaţie pe care cele trei veacuri moderne ce au urmat l-au păstrat prea puţin alterat. Acum capătă, de fapt, consistenţă şi coerenţă în istoria culturii continentului cele două forme de expresie distincte şi majore — ce aveau să aibă, **mult** mai **tîrziu,** şi **eonotaţiile** politico-sociale prea bine cunoscute —, pe de o parte acea „koine" greco-slavo-romanică a Europei răsăritene ce a fost nucleul iradiant al imperialei moşteniri bizantine şi a **postbizanti-**nismului creator, paradoxal, de modernitate, pe de altă parte acea „solidaritate atlantică" a Europei apusene de expresie latină sau vernaculară, cu ştiutul Ioc în civilizaţia universală.

Amîndurora acestor exprimări culturale ale umanităţii dintre Atlantic şi Urali, criza generală a veacului al XVII-lea[103] le-a conferit trăsături comune ce merg de la absolutismul monarhic la efectele sale politice, sociale şi artistice care s-au numit sentimentul protonaţio-nal, statul naţional şi barocul în multiple variante, iarăşi „naţionale", suprastatale, imperiale. Intre hotarele a ceea ce am numit cu alt prilej „barocul ortodox postbizantin"[104] ai Europei răsăritene din epoca Turcocraţiei — din care formele de baroc autohton românesc de secol XVII şi XVIII fac parte —, o întreagă lume în schimbare stătea, în bună măsură, sub semnul văzului[105] (ca, altă dată, lumea bizantină la începutul evului mediu[1013] sau, la sfîrşitul său, aceea a Occidentului[107]) şi al predilectei sale manifestări, cea a fastului compensator, într-o

epocă de nemiloase flageluri'[08]. Fast care răspundea pretutindeni în Europa unei arte monarhice regăsite şi în spaţiul nostru, mai ales în secolul dintre Radu Mihnea şi Constantin Brîncoveanu — cu posterităţile sale fanariote ajunse, nu fără impulsuri din Stambul, la barochism şi redundanţă —, ca şi în celălalt baroc, **cel** al catolicismului, cultivat în mediile transilvane alogene unde, după 1700, împărăţia habsburgică şi aliaţii săi iezuiţi modelau, ca în toată Europa de mijloc, o nouă mentalitate a individului şi a colectivităţii, aparţinînd unei scări de valori morale şi estetice acum internaţionalizate[109], pregătind din plin sensibilitatea modernă la nivel popular şi burghez.

Veacul al XVII-lea în care se vădea deja — prin rajţionalismul ortodox, prin umanismul civic, între altele — o sinteză culturală românească[110] ce avea să pătrundă, cu trăsături acum formate, în evul său modern ivit organic şi fără zguduiri din evul mediu —■ aidoma altor sinteze de civilizaţie de pe continent, în extremitatea sa apuseană sau în inima sa —, îşi contura, ideologic, modele retrospective pe care arta avea să le reflecte, în primul rînd prin monumentele de arhitectură cu caracter sacral[111]. Acelaşi veac avea să însemne, la rîn-dui, un model pentru cele ce stăteau să vină: aşa s-au petrecut lucrurile, de pildă, cu vremea domniei lui Matei Basarab cînd, spre a relua cuvintele unei cronici puţin mai tîrzii, rt,ţara iubiea pre domnii şi domnul pe ţară"[112], constatare simpatetică de esenţă încă medievală pe care, mult după aceea, scăpărătoarea publicistică eminesciană avea să o preschimbe, în spirit comparatist polemic, într-un motiv ideologic adesea invocat în înfruntările politice de la finele secolului trecut cînd vremea mateină, dominată de „sufletul cel mai românesc care a existat vreodată", devenea, într-o îndepărtată posteritate, cea mai „naţională" epocă[113] din trecutul românesc, preţuindu-se acel tradiţionalism ce nu era, de fapt, aşa cum

se va vedea, hotărîtoarea marcă a progresului **cultural** în veacul agăi din Brîncoveni.

Luminarea chipului în care arta românească s-a racordat suplu, tot mereu într-un duh netrădat al locului, **la** ceea ce au fost marile stiluri internaţionale postrenascentiste, ca manierismul şi barocul, lămurirea —- pe cît posibilă — a mecanismului unui patronaj artistic românesc puţin cercetat pînă nu demult — care şi-a avut accente notabile de ia epocă la epocă, de la provincie la provincie —, cu ceea ce a fost, în cuprinsu-i, privire înapoi spre me-dievaîitate sau deschidere către viitorul modern; mai apoi deslușirea cît mai corectă a sensurilor înnoitoare pe care arta secolului al **XVIII-lea** Ie-a implicat, la nivelul sensibilităţilor aulice fanariote — cosmopolite şi primitoare de europeni tate —, dar şi **la** cel al creaţiei folclorice — hotărîtor în geneza unei sensibilităţi româneşti moderne —, într-o vreme în care Europa ea însăşi devenea, ca niciodată, social şi geografic, un spaţiu cultural tot mai recuperator şi mai unitar în spiritul cei adevărat al „Luminilor"[114], sînt cîteva, încă, dintre năzuinţele spre care ţintește această carte dedicată unui sfert de mileniu de civilizaţie românească scrutată din perspectiva imaginii. A unei imagini legate organic de specificul devenirii acestei latinităţi din Europa orientală care, într-o lungă vieţuire la poarta mereu deschisă a continentului, a înţeles instinctiv că o formă majoră a supravieţuirii a fost, adesea, sublimarea dramelor, vitregiilor şi ofenselor istoriei în superba, tăcuta şi nesfîrşita perenitate a artei.

NOTE

1 *Bizanţ, Balcani, Occident In începuturile cuitwii medievale româneşti (secolele X—XIV),* Bucureşti, 1974; *Un mileniu de artă la Dunărea* ***de*** *Jos (400—1400),* Bucureşti, 1976.

2 Vezi, în acest sens, mai pe larg, consideraţiile mele din *„MonuincntKm* ***priuceps"*** *şi geneze statale*

medievale in Europa răsăriteană, în *Itinerarii medievale.* Bucureşti, 1979, p. 8—36. 3 Titlul volumului de faţă, el însuşi, indică ceea ce cred despre locul acestui sfert de mileniu — 1550—1800 — pe care îl socotesc puntea de lentă dar hotărîtă trecere dinspre evul mediu — pe cale de a se încheia — către epoca modernă, pe cale de a se naşte. In 1980, pe supraeoperta cărţii mele *Istoria văzută de aproape* anunţam, în pregătire, volumul acesta cu titlul pe care îl poartă: *Civilizaţia românilor între medieval şi modern.* Substanţa sa a constituit-o, în cadrul Institutului de Istoria Artei din Bucureşti, în anii 1980—1984, lucrarea *Arta românească între medieval şi modern..* Am regăsit — cu satisfacţia firească de a-mi vedea opinia împărtăşită, fie ea şi rezumată atît de lapidar — exact aceeaşi formulare în titlul unui capitol, dedicat secolelor XVI—XVIII, din lucrarea lui V. Drăguţ, *Arta românească, Preistorie, antichitate, ev mediu, Renaştere, baroc,* Bucureşti, 1982, p. 213 şi urm.

4 A Dupront, *Problemes et methodes d'ixne)iis-toirc de la psychologie collective, in Annales, 1,* 1961, p. 4.

5 P. Francastel, *AH et histoire: dimension et mesure des civilisations,* în *Annales,* 2, 1961, p. 312,

6 L. D. Ettlinger, *Kunstgeschichte als Geschichte,* în A. M. Warburg, *Ausgewahlte Schriften und Wurdigungen.* ed. D. Wuttke, Baden-Baden, 1979, p. 500.

7 Al Al. Duţu, *Modeles, images, comparaisons,* în *Synthesis,* III, 1976, p. 10.

8 *Istoria Românilor. Voi. V. Vitejii,* Bucureşti, 1937.

9 *Ihidem.* p. 20.

10 *Ibidem,* p. 344.

11 *Ibidem,* p. 416.

12 *Ibidem.* p. 421.

13 „De quelque cote qu'on le regarde Ie XVIe siecle nous apparaît donc comme une preiiguration de notre temps" *(La modernite du XVI-e siecle,* Paris, 1930, p. 105).

14 *Le temps des Reformes. Histoire religieuse et syst'eme de civilisation. La crise de la chretiente. L'eclatement (1250—1550),* Paris, 1975.

15 *Introduetion ă la France moderne (1500—1640)_ Essai de psychologie historique,* Paris, 1961.

16 *The Iron Century. Social Change in Europe. 1550—1660,* Londra, 1971.

17 Vezi în *Baroque* (Montauban), 11, 1983, p. 19—39

18 Şt. Andreescu, *Limitele cronologice ale dominaţiei otomane în ţările române,* în *Revista de istorie (=R.d. ist.),* 3, 1974, p. 399—412.

19 Am în vedere volumul lui D. H. Mazilu, *Literatura română în epoca Renaşterii,* Bucureşti, 1984.

20 *Ibidem,* p. 12—13.

21 D. S. Lihaciov, *Prerenaşterea rusă. Cultura Rusiei in vremea lui Rubliov şi a lui Epifanie Preaînţeleptul (sfirşitul sec. al XlV-lea —începutul sec. al XV-lea),* Bucureşti, 1975.

22 Em. Condurachi, R. Theodorescu, *Europa de e::t. arie de convergenţă a civilizaţiilor (II),* în *R.d. ist., 2,* 1981, p. 195—196 (versiune franceză: ***L'Eu-****rope de l'Est, aire de convergence des civiii-sations,* în *XVe Congres International des Sciences Historiques, Bucarest, 10—17 aoăt 1980. Rap ports. I. Grands themes et methodologie,* Bucureşti, 1980, p. 58—60).

23 J. Huizinga, *Amurgul evului mediu. Studiu despre formele de viaţă şi de glndire din secolele al XlV-lea şi al XV-lea in Franţa şi în Ţările de Jos,* Bucureşti, 1970.

24 La acest climat se va fi referit, desigur, M. Zamfir în pertinenta-i recenzie la abia citata carte a lui D. H. Mazilu *(Miza erudiţiei,* în *România literară,* 7 februarie 1985, p. 8).

25 R. Theodorescu, *Arezzo şi Pătrăuţi,* în *Istoria văzută ...,* p. 80—82.

26 *Amurgul evului mediu* .. ., p. 503.

27 *Ibidem,* p. 519.

28 *Ibidem,* loc. cit.

29 Zs. Jako, *Oradea în istoria bibliotecilor noastre medievale,* în *Philobiblion transilvan,* Bucureşti, 1977, p. 13—17. Pentru rolul unor asemenea curţi episcopale şi al curţii regale în primul rînd, în Ungaria şi Polonia timpului: J. Bialostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary. Bohemia. Poland,* New York, 1976, p. 4. Identificarea unui atribut de Renaştere în chiar fenomenul de *patronaj* cu care avem de-a face şi în aceste cazuri ardelene, şi în cele ce au urmat în Moldova şi în Ţara Românească ale secolelor XVI şi XVII, a încercat-o, în 1945 încă, P. P. Panaitescu în textul, mult timp inedit, *Renaşterea şi românii* (editat de Şt. S. Gorovei în *Anuarul institutului de istorie şi arheologie „A. D. Xenopol" — Iau* = ***AHA,*** XXII, 2, 1985, p. **719—734).**

30 V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române,* I, Bucureşti, 1959, p. 609 şi urm.

31 J. Biaiostocki. *op. cit.,* p. 2. Pentru asemenea „fundatores" peninsulari în Ardeal, vezi A, *Kovâes,* M. Toca, *Arhitecţi italieni în Transilvania în cursul secolelor al XVl-lea şi al XVII-lea.*

în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Series Historia,* 2, 1973, p. 19—36.

32 V. Vătăşianu, *op. cit.,* p. 558 şi urm.

33 V. Guy Marica, *Consideraţii relativ la export-itnportul produselor de orfevrărie în Transilvania secolelor XV—XVII, în Ştefan Meteş la 85 de* ***ani,*** CJuj-Napoca, 1977, p. 395 şi urm.

34 V. Vătăşianu, *op. cit.,* p. 775—777; cf. J. M. Boroş, *Tavanele pictate din Transilvania sec. XVI—XVIII,* lucrare în manuscris, Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", Bucureşti, 1975.

35 V .Vătăşianu, *Elements de style Renaissance dans l'art moldave,* în *Acta Historiae Artium (—AHA),* XI TI. 1967, p. 93—98.

36 Este vorba de scrisoarea din 25 ianuarie 1475, de la Suceava, după victoria asupra lui Soliman beglerbegul Rumeliei: I. Bogdan, *Documentele lui Ştefan cel Mare,* II, Bucureşti, 1913. p. 323.

37 DeaJtminteri, vorbind despre zona literaturii, D. H. Mazilu precizează, cu precauţie, la un moment dat, cam acelaşi lucru — deşi tinde a vedea, în final, un efectiv fenomen de Renaştere — pentru epoca dintre „învăţăturile" lui Neagoe Basarab şi scrierile lui Udriste Năsturel: „în înţelegerea noastră elementele de factură renascentistă sînt identificabile (şi pot aspira către o organizare coerentă într-un sistem) în literatura şi, mai larg, în cultura românească în intervalul de timp cuprins între începutul secolului al XVI-lea şi sfîrşitul primei jumătăţi a veacului următor" *(op. cit.,* p. 72). Intr-un mod entuziast, dar prea puţin sistematic, despre existenţa unor forme de Renaştere în sfera artelor vizuale româneşti scrisese AL Alexianu, *Acest ev mediu românesc. Însemnări de iconografie şi artă veche pătnîn-teană,* Bucureşti. 1973, p. 73 şi urm. In seria unor accidentale contacte cu goticul tîrziu şi cu Renaşterea incipientă — la care se referă adesea Al. Alexianu —aş socoti pe cele avute prin 1522—1523 de către domnia şi meşterii ei din Curtea de Argeş cu Veit Stoss cel Tînăr venit de la Braşov în legătură, desigur, cu biserica mănăstirii lui Neagoe Basarab nu demult terminată. Maestrul din Transilvania, aparţinînd unei vestite familii de artişti din Europa centrală, „sculptor" şi „pictor", fusese chemat spre a lucra efectiv („proporţionare" şi „effigiare") ,.... ecclesiam în Argis": U. M. Schwob, *Kulturelle Beziehungen zwischen Nurnberg und den Deuischen im Sildosten im 14. und 16. Jahrhundert,* Munchen, 1969, p. 43—44; cf. V. Vătăşianu, *op. cit.,* p. 497), dar ceea ce va fi făcut

el aici în vremea de început a domniei lui Radu de la Afumaţi — care avea să împodobească peste cîţiva ani, cu fresce, biserica socrului său — nu ştim. Ceva din spiritul artei pe care Transilvania şi Europa de mijloc o practicau pe atunci va fi răzbătut în atelierele zugravilor munteni, încă din acei ani, daca ne gîndim la atît de curioasa iconografie a icoanei cu „Coborîrea de pe cruce", de la Curtea de Argeş tocmai, în care doamna Despina ţine în braţe pe fiul său mort, domnul Teodosie — dispărut în iunie 1522 —, într-un paralelism neobişnuit şi îndrăzneţ cu gestul ştiut al Maicii Domnului ţinînd în braţe pe fiul ei, aşijderea mort. Ştiind acest lucru este nu mai puţin justificată concluzia mai veche *(Istoria artelor plastice în România,* I, Bucureşti, 1968, p. 273) privitoare la această icoană: „Concepută într-un spirit care o apropie mai curînd de o *Pietă* catolică, ea nu denotă însă vreo influenţă occidentală". Apropierea pe care am făcut-o — sesizantă sub raportul timpului, locului şi iconografiei — lasă drum, poate, unor cercetări viitoare.

38 E. Stănescu, *Premisele medievale ale conştiinţei naţionale româneşti,* în *Studii,* 5, 1964, p. 997.

39 A. Armbruster, *Romanitatea românilor. Istoria unei idei,* Bucureşti, 1972, p. 82—83, p. 95—97.

40 A. Pippidi, *Tradiţia politică bizantină în ţările române în secolele XVI—XVIII.* Bucureşti 1983, p. 190.

41 A. Armbruster, *op. cit.,* p. 125, nota 178. Pentru consolidarea tradiţiei scrisului românesc în veacul respectiv, vezi *Documente şi însemnări româneşti din secolul al XVI-lea* (colectiv, cu introducere de Al. Mareş), Bucureşti, 1979; I. Gheţie, Al. Mareş, *Originile scrisului în limba română,* Bucureşti, 1985.

42 B. P. Hasdeu, *Studii critice asupra istoriei române. Luca Stroici, părintele filologiei latino-române,* Bucureşti, 1864, p. 26 şi urm.

43 Şt. Lemny, *De la patriotismul medieval la patriotismul modern.* în *AHA. XXI.* 1984, p. 453—461.

44 J. A. Maravall, în *Baroque* .. ., p. 43.

45 *N.* lorga, *op. cit., p.* 92, p. 185—186.

46 S. Ulea, *La peinture exterieure moldave: oii, quand et comment est-elle apparue,* în *Revuc Roumaine d'Histoire (=RRH),* 4, 1984, p. 285—286.

47 *Ibidem, p.* 302—303.

43 Sînt, in această privinţă, foarte potrivite consideraţiile estetice ale lui Lucian Blaga din *Spa-*

S

-

fc

65

59

c_o.

misiunii Monumentelor Istorice (=BCMI), IV, 1911, p. 124.

72 *Docuviente privind istoria României (-DIR). Veacul XVI. B. Ţara Românească,* IV, Bucureşti, 1952, nr. 165, p. 162.

73 N. Iorga, *op. cit.,* p. 13.

74 Pentru ei, vezi studiul meu *Cîţiva „oameni noi", ctitori medievali,* în *Itinerarii medievale,* p. 37—94. Faţă de tipologia culturală acolo propusă, A. Pippidi *(op. cit.,* p. 252) manifestă anumite rezerve atunci cînd comentariul meu implică pe un Neagoe Basarab — legat de Basarabi şi de Craioveşti, dar purtător al unei ideologii dinastice măcar şi numai, cum scriam cu acel prilej, ca prim „întrerupător ilustru al tradiţiei succesiunii voievodale în ţara dintre Carpaţi şi Dunăre" *(Ciţiva „oameni noi"...,* p. 45) — sau pe Cantacuzinii munteni ce erau însă, nu trebuie uitat, urmaşi ai „Cantacuzinilor negustori" din Stambul, caracterizaţi prin-tr-o mentalitate neobişnuit de deschisă înnoirii sociale, constant şi strtns legaţi, la nord de Dunăre, de păturile negutatoreşti şi de mica boierime parvenită ce le-au devenit „Şăităneştilor" sau „Postelniceştilor" o credincioasă clientelă.

Socotind pe de altă parte — ceea ce nu voi contesta nicicum, fără a mă opri însă, restrictiv, la exemplele date — că „adevăraţii / oameni noi /... au fost primii Ghiculeşti, Gheorghe Ştefan, Dabija, Ştefan Petriceicu sau Constantin Cantemir", A. Pippidi pare să uite pentru o clipă că principalul element care a dat coeziune tipologiei propuse de mine a fost, în chip vădit, *calitatea ctitoricească* a acelor „oameni noi", de la Neagoe Basarab la Mavrocordaţi, parte a rolului lor de patroni şi protectori ai unuia sau altuia dintre capitolele vechii culturi româneşti şi din Orientul ortodox. Natura şi direcţia interesului meu se puteau lesne citi din primele rînduri ale studiului, dacă nu cumva chiar din titlul acestuia. Or, tocmai această calitate ctitoricească este cea care le lipseşte cu totul unora dintre personajele domneşti evocate de A. Pippidi sau este împlinită de altele dintre ele la un nivel de tot modest, atunci cînd nu se manifestă — şi acesta este cazul cel mai fericit — Ca imitaţie a unui model ilustru, copiat într-o tonalitate minoră, nu lipsită însă de interes (raă gîndesc la unul singur dintre domnii invocaţi, Gheorghe Ştefan, al cărui rol ca ctitor şi ai urmaş al modelului vasiltan va fi discutat

la locul potrivit într-un capitol al cărţii acesteia).

Calitatea de „homo novus", aşa cum am schiţat-o cu ani în urmă, presupune de altminteri, dincolo de simplul fapt al promovării sociale, trăsături psihologice şi culturale cu mult mai nuanţate, pe care domni ca Vasile Lupu sau boieri ca Udrişte Năsturel le-au avut din plin, implicînd şi tradiţionalismul programatic al celui de al doilea şi gustul pentru noutate al celui dinţii.

Socotind în continuare, ca o posibilă ipoteză de lucru, existenţa acestei tipologii de mine propuse — pe care, din cîte ştiu, cîţiva istorici ai culturii româneşti au adoptat-o şi comentat-o şi căreia, acum, aş fi tentat să-i adaug un singur caz, cel al lui Gheorghe Duca, de trei ori domn al Moldovei în veacul al XVII-lea — îmi iau îngăduinţa de a încheia această prea lungă notă cu citarea cuvintelor prin care încercam să conturez cît mai exact amintita tipologie *(op. cit.,* p. 42—43): „Interesul nostru pentru aceste situaţii izvorăşte din observaţia... că o bună parte dintre monumentele cele mai spectaculoase, sub raportul proporţiilor şi al decorului, sub cel al evidentei rînduiri într-o tradiţie artistică medievală sau, dimpotrivă, sub cel al ruperii cu orice fel de asemenea tradiţie, se leagă invariabil de ctitori ce coincid cu unele personalităţi aie trecutului românesc, unite între ele prin mai multe trăsături, dintre care cea dinţii poate fi amintită din capul locului: calitatea de / oameni noi /, de întemeietori ai unor dinastii voievodale sau de începători ai unor ascensiuni de neamuri boiereşti ce şi-au legat numele de istoria socială, politică şi culturală a evului nostru mediu. Au fost aceştia toţi, fie ei domni ieşiţi din stirpe boierească, de obicei înrudită, efectiv sau fictiv, mai îndeaproape sau mai îndepărtat, cu vechi voievozi ai Moldovei şi Ţării Româneşti — de la Neagoe Basarab la Ieremia Movilă, de la Vasile Lupu la Şerban Cantacuzino, de la Constantin Brîncoveanu la Nicolae Mavrocordat —, fie doar boieri, însă dintre cei mai însemnaţi, şi ei înrudiţi, pe căi felurite, cu domnii sau cu familii aflate imediat în preajma domniei — şi între ei s-au prenumărat Craioveştii şi Buzeştii în cel de-al XVI-lea secol, Năsturel Udrişte, Anastasie Crimca sau Stroicii în cel de-al XVII-lea —, *ctitori ai unor monumente cri mai adesea* cu *caracter de excepţie*

(s.rn.j, uniţi — în planul unei istorii a mentalităţii româneşti — prin cîteva alte trăsături comune... Ele merg, aceste trăsături, de la o împărtăşire autentică din cultura contemporană şi de la un orizont cultural la care participau, în preajmă-le, cei mai interesanţi exponenţi ai civilizaţiei medievale tîrzii româneşti, pînă la o orgolioasă concepţie de patronaj artistic şi cultural pe un plan mai vast, sud-est european şi oriental-creştin, de la unele trufaşe şi ades căutate exprimări plastice de legături genealogice sau spirituale cu vechile dinastii ale Basarabilor şi Muşatinilor sau de la unele evidente încercări de impunere" a ideii şi a realităţii unor noi dinastii de ei începute — atunci cînd este vorba de boieri urcaţi în scaun domnesc —, pînă la afirmări heraldice ale unor ilustre — reale sau imaginare — descendenţe voievodale şi chiar / imperiale /".

Voi conveni de îndată că nici Eustratie Dabija cu gustul său, intrat aproape în legendă, pentru „vinul din oală", nici „omul bun şi slabu, prost" care a fost Ştefan Petriceicu, nici măcar ridicatul din „oameni proşti de la ţinutul Fâlciiului" Constantin Cantemir, cel care — îl citez pentru ultima oară, aici, pe Neculce — „carte nu ştiia, ce numai iscălitura învăţasă, de o făcea", nu îşi pot găsi loc, în nici un fel, într-o tipologie culturală cum este aceea mai sus-schiţată.

75 R. Theodorescu, *Mănăstirea Bistriţa,* Bucureşti, 1966.

76 *Istoria artelor plastice...*, p. 389, Privind înapoi către moştenirea muşatină a celor două secole anterioare, îngrijindu-se în mod deliberat — şi în chipuri diferite — de monumentele reprezentative ale întemeietorilor dinastiei legiuite a Moldovei, Lăpuşneanu îmi apare ca fiind deja omul unei noi tipologii mentale ce detaşa conştient realităţile medievale, decupîndu-le întrucîtva, percepîndu-le ca un trecut, mai apropiat sau mai îndepărtat, devenit reper pios şi glorios. Faţă de el, Petru Rareş, reprezentant al unei alte ramuri, principale, din descendenţa ştefaniană, se înfăţişează într-o perfectă continuitate faţă de înaintaşii imediaţi, aparţinînd din plin evului mediu crepuscular. In ciuda faptului că a fost nu o dată socotit, în istoriografia noastră modernă şi contemporană, un „om al Renaşterii" *(Petru Rareş,* sub red. L. Şimanschi, Bucureşti, 1978, p. 319), cel mai Vestit dintre fiii

şi urmaşii lui Ştefan cel Mate a fost un cîrmuitor încă feudal care, luptînd pentru neatîrnarea „moşiei" sale, guvernînd în consens cu boierimea dar mărturisind tendinţe absolutiste, a ştiut să intuiască noul, a stimulat pătura orăşenească, aceea a micilor dregători şi a „slugilor domneşti".

77 C. Nicolescu, *Mănăstirea Slatina,* Bucureşti, 1966. Lăpuşneanu a fost îngropat aici, sub piatra purtând numele-i călugăresc: monahul Pahomie.

78 E, de Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor* f= *Hurmuzaki),* XV, 1, ed. A'. lorga, Bucureşti, 1911, nr. 3023, p. 556.

79 C. Nicolescu, *op. cit.,* p. 10. Neobişnuit, marmura — de culoare roşie — era regăsită la pardoseala bisericii mănăstirii şi la mormintele princiare aflate în nişe cu colonete, iarăşi de marmură, încheiate cu capiteluri. Un alt motiv antic, preluat de repertoriul decorativ al Renaşterii, era „cornul abundenţei" pe care tot im meşter pietrar al lui vodă Lăpuşneanu 1-a aşezat, stîngaci compus şi cioplit, în pisania din 1554 a bisericii mănăstirii Bistriţa (M. Berza, *Stema Moldovei în veacul al XVl-lea,* în *Studii şi cercetări de istoria artei, 1*—2, 1956, p. 107—109, fig. 13).

80 *Hurmuzaki,* nr. 1025, p. 557. Pentru epigraful fîntînii de la Slatina: N. lorga, *Inscripţii din bisericile României,* I, *1,* Bucureşti, 1905, p. 45.

81 *Cronicile slavo-romdne* ..., p. 142.

82 *DIR. Veacul XVI. A. Moldova,* II, Bucureşti, 1951, nr. 159, p. 161, nr. 163, p. 166.

83 Pentru toate acestea, bibliografia se găseşte, în vremea din urmă, la A. Berciu-Drăghicescu, O *domnie umanistă în Moldova, Despot vodă,* Bucureşti, 1980.

84 In biblioteca lui Despot de la Suceava se afla un preţios manuscris („Libri Ciceronis de Republica ad Atticum") — cu litere de aur aşternute pe pergament — despre care avem o mărturie din 1583 într-o carte de la Leipzig *(N.* lorga, *h'ou despre Despot,* în *Revista istorică = RI,* 10—12, 1935, p. 315; A. Pippidi, *Early Modern Libraries and Readers in South-Eastern Europe,* în *Revue des etudes sud-est europeennes (=RESEE),* 4, 1981, p. 709, nota 20.

85 *Călători străini despre ţările române,* II, Bucureşti, 1970, p. 266.

86 Kicolae Costin, *Letopiseţul Tării Moldovei de la zidirea lumii pină la 1691 şi de la 1709 la 1711,* ed. C. A. Stoide, I. Lăzărescu, I, laţi, 1976, p. 199.

87 *Ibidem,* p. 201.

88 C. Moisil, *Efigiile monetare ale domnilor români,* în *Buletinul societăţii numismatice române (=BSNR),* 25, 1915, p. 137—138; O. Iliescu, *Moneda în România. 491—1864,* Bucureşti, 1970, p. 34—35; I. Ţabrea, *Monedele lui Despot-vodă în lumina ultimelor cercetări,* în *Studii şi cercetări de numismatică (-SCN),* V, 1971, p. 161—177.

89 C. Ştirbu, *Effigies conventionelles et effigies-portrăit dans Vart monetaire de la Valachie et de la Moldavie du XlVe au XVHI^e siecle,* **în** *La* ***numismatique*** *source de Vhistoire de Vart et de Vhistoire des idees,* Bucureşti, 1981, p. 78.

90A. Armbruster, O *relatare inedită a morţii* ***lui*** *Despot-vodă,* în *Studii şi materiale de istorie medie (=SM1M),* VII, 1974, p. 326.

91 O. Luchian, *Moneda lui Ion Vodă cel Cumplit, în SCN,* I, 1957, p. 441—446.

92 O. Iliescu, *op. cit.,* p. 37; C. Ştirbu, *op. cit.,* p. 79.

93 N. lorga, *op. cit,* p. 210.

94 A. Pippidi, *Tradiţia politică* ..., p. 179.

95 *Poezia veche românească, ed.* M. Scarlat, Bucureşti, 1985, p. 27—29.

96 N. Constantinescu, C. Moisescu, *Curtea domnească din Tîrgovişte,* Bucureşti, 1965, p. 30—31. Observaţia că aici apare dublul tract, contemporan cu semnalarea sa în castelele renascentiste din Transilvania, îi aparţine lui Gh. Sebestyen care a avut amabilitatea să mi-o împărtăşească. 97 R. Theodorescu, *Date noi privind fazele evolutive ale Curţii domneşti din Tîrgovişte,* comunicare la I Sesiune a sectorului de artă veche românească, Institutul de istoria artei, Bucureşti, 26 februarie 1964. Aceasta este vremea în care mai ales unele monumente rezidenţiale din Transilvania primesc o zugrăveală exterioară imitînd piatra făţuită şi bosaje.

98 *Călători...,* III, Bucureşti, 1971, p. 162.

99 Şt. Pascu, *Petru Cercel şi Ţara Românească la sfirşitul sec. XVI,* Cluj, 1944, p. 174—175.

100 N. lorga, *Acte şi fragmente cu privire la istoria românilor,* I, Bucureşti, 1895, p. 33.

101 M. Bunta, *Un tipar de sigiliu din sec. XVI,* în *Acta Musei Napocensis (= AMN),* II, 1965, p. 679—683.

102 Pentru domeniul, restrîns, al literaturii vechi româneşti, faptul este comentat, în ultimul timp, de D. H. Mazilu, *op. cit.,* p. 98.

103 N. Steensgard, *The Seventeenth-Century Crisis,* în *The General Crisis of the Seventeen'th Cen-*

tury, ed, G. Parker, L. M. Smith, Londra, 1978, p. 26—50.

104 *Portrete brodate ţi interferenţe stilistice în Moldova epocii lui Ieremia Movilă şi a lui Vasile Lupu,* în *Itinerarii medievale,* p. 162.

105 Vezi eseul meu cu acest titlu din *Istoria văzută...,* p. 122—125 (versiunea engleză: *Priority of the Sense of Sight,* în *Synthesls,* VI, 1979, p. 117— 120) şi, mai departe, capitolul 2, nota 143. 106' G. Mathew, *Byzantine Aesthetics,* Londra, 1963, p. 110—132.

107 J. Huizinga, *op. cit.,* p. 454. In acelaşi Occident, însă, Franţa secolelor XVI—XVII trecuse vizualitatea pe un loc secundar (R. Mandrou, *op. cit., p.* 73 şi urm.).

108 Pentru cazul românesc şi într-o singură zonă a acestor drame naturale colective: S. Goldenberg, *Le climat et l'histoire. Contributions a une hisíoire du climat dans Ies pays roumains aux XVle—XVIIe sie des,* în *RRH,* 2, 1974, p. 305—321.

109 W. Reinhard, *Gegenreformation als Modernisierung? Prolegomena zu einer Theorie des Konfessionellen Zeitalters,* în *Archiv fur Reformationsgeschichte (=Arch. f. Ref.),* 68, 1977, p. 226—252.

110 Al. Duţu, *Cultura română în civilizaţia europeană modernă,* Bucureşti, 1978, p. 120, p. 173, p. 232.

111 Pentru această capacitate reflectorie a arhitecturii de cult, pentru sensurile estetice, simbolice şi istorice pe care le poartă, rămîne clasică încă o carte, limitată, e drept, numai la Occidentul medieval: G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsirăger,* Berlin, 1951. Pentru un registru istoric încă şi mai larg se poate consulta cu mult folos J. Gloag, *The Architectural Interpretation of History,* Londra, 1975.

112 *Istoriile domnilor Ţării Româneşti de Radu Popescu vornicul,* ed. C. Grecescu, Bucureşti, 1963, p. 98.

113 M. Eminescu, *Mihai Viteazul si Matei Basarab in ochii liberalilor,* în *Opere,* IV, ed. I. Creţu, Bucureşti, 1939, p. 33; idem, *Pătura superpusă,* în acelaşi volum, p. 188, reeditate, ambele, în *Opere XII. Publicistică,* Bucureşti, 1985, p. 46, p. 268. („O unitate ideală cel puţin a răspînditului popor românesc plutea înaintea vederilor acelor venerabili bătrîni al căror curaj războinic nu avea egal decît în curajul moral ...", scria marele poet în 1881, referindu-se la principalii cărturari ai timpului).

114 A. Dupront, *Unite des chretiens et unite de l'Europe dans la periode moderne,* în *XWe Congres International des Sciences Historiques. Moscou, 16—23 aout 1970,* Moscova, 1970, p. 16; P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe des Lumieres,* Paris, 1971, p. 43—44, p. 51.

RACORDĂRI STILISTICE LA ARTA EUROPEANĂ

W8m

1

REFORMA *IH* PRINCIPATUL TRANSILVAN ŞI CITEVA ECOURI DE RENAŞTERE

Dacă este adevărat că teritoriile Reformei au fost în egală măsură dominate de curtea princiară şi de autonomii le urbane, dacă complexa sa ideologie şi confesiunile ei diferite au făcut să se poată învecina strălucirea fastului aulic, opulenţa interiorului burghez cu severitatea lăcaşului protestant, iconoclastia cu propaganda prin imagine, ideea medievală a cruciadei împotriva necredincioşilor cu sentimentul modern al toleranţei, rigorismul sectar cu libertatea de gîndire umanistă, sigur este că zona europeană cea mai răsăriteană contaminată de spiritul şi de acţiunea Reformei — am în vedere Transilvania — a ilustrat fidel drumurile atît de felurite şi atît de sinuoase ale politicii şi ale artei din secolul lui Luther[1].

Civilizaţia transilvană din epoca Reformei înfăţişează — ca şi aceea, contemporană, din Polonia şi Ungaria — dublul chip al culturii urbane legate de oraşele Europei centrale germanice şi al culturii princiare legate de Italia, ecoul acestor raporturi resimţindu-se din sfera confesională pînă în aceea a tiparului, din sfera instrucţiei pînă în aceea a literaturii şi artelor.

Bineştiuta activitate a lui Johannes Honterus la Braşov, unde în 1548 era imprimată opera lui Luther „Der kleine Katechismus"[2], apoi introducerea oficială, în 1550, a lutera-

nismului de către „Universitatea săsească", într-o variantă mai apropiată, spiritual, de Melanchton[3] — şi în exact acelaşi timp în care Ungaria era cîştigată pentru calvinismul[4] care atrăsese şi pe maghiarii din Ardeal — sînt etape cunoscute ce au dus la triumful confesiunilor reformate in voievodatul, mai apoi în principatul Transilvaniei. I-a corespuns, acestui triumf, şi un capitol de istorie a umanismului local de coloratură protestantă, continuînd, nemijlocit, pe acela catolic al epocii precedente; un umanism dominat, la nivel aulic, de interesul pentru istorie şi pentru „antichităţi"[5] — aidoma celui ce dominase curtea episcopală de la Alba Iulia în atmosfera italienizantă a sfîrşitului de secol XV şi a începutului de secol XVI, prelungit în mediul italofil al curţii princiare albense în cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea — şi pe care, la nivel orăşenesc, îl vom regăsi mai cu seamă în efervescenţa culturală deosebită din oraşele săseşti ale Transilvaniei de sud în prima jumătate a secolului al XVI-lea, unde şi cînd modelul confesional era mai apropiat de curentele protestante moderate a!e patriciatului orăşenesc, de sacramentarianismul lui Zwingli şi de calvinismul lui Bullinger, iar modelul educaţional era oferit de şcolile protestante ale Germaniei, cunoscutele „Constitutiones Scholae Coronensis" honteriene (1543) adoptînd norme şcolare de la Niirnberg.

Există în istoria Reformei transilvane un moment anume care, prin relativa-i singularitate europeană, a atras mai demult atonţia cercetătorilor — a celor străini în special — şi ale cărui implicaţii artistice şi ideologice în umanismul celei de a doua jumătăţi a secolului al XVI-lea pot fi mai bine puse în lumină: am în vedere momentul final al cîrmuirii ardelene a lui loan al II-lea Sigismund, cel de al cărui nume şi de a cărui lungă domnie se leagă înseşi începuturile istoriei principatului autonom al Transilvaniei sub suzeranitatea turcească.

O simplă rememorare a evenimentelor aduce înaintea istoricului acele trei decenii cînd tînărul suveran de la Alba Iulia — fiu al fostului voievod al Transilvaniei şi rege al Ungariei loan Zâpolya şi al Lsabellei, nepot de fiica al lui Sigismund I al Poloniei şi al Bonei Sforza, descinzînd direct, aşadar, prin această bunică ce a italienizat Cracovia Renaşterii, din ducele Milanului Gian Galeazzo Sforza şi din Isabeila de Aragon — era dominat de la distanţă, din 1541 începînd, de osmaniîii teribilului sultan Soliman I, ajunşi în paşalîcul Ungariei centrale; în nemijlocită apropiere, loan Sigismund era, iarăşi, dominat de un energic „locumtenens" princiar, precum episcopul de Oradea Gheorghe Utyesenovic Martinuzzi, mai apoi de regenţa mamei sale de stirpe iagellonă. Alungat de Habsburgii reprezentaţi aici de generalul Castaldo în 1550, reales în 1556 — tot cu vanul titlu regal al tatălui său, pentru Ungaria răsăriteană — cîrrrtuitor al unei Transilvanii despărţite de acum politic de fostele posesiuni ale coroanei Sf. Ştefan — după ce fusese readus pe tron, din refugiul polonez, de turcii secondaţi de principii Moldovei şi Ţării Româneşti[6] —, în fine, devenit vasal, ca „princeps serenissimus", al împăratului Maximilian I, prin tratatul din 1570 de la Speyer ce fixa Transilvaniei o întindere care nu s-a schimbat pînâ în prima jumătate a veacului următor loan Sigismund avea să-şi lege numele definitiv de mişcarea reformată cu puţin timp înaintea morţii sale ia J4 martie 1571. Este, de fapt, vorba de convertirea acestui cultivat principe la una dintre confesiunile protestante cele mai radicale, aceea.a antitrinitarienilor.

Curent extremist al Reformei, căutînd să răspundă unor aspecte sociale şi doctrinare la nivel popular, unitarianismul sau antitrinitarismui a fost în principal, se ştie, rodul acelei „Ecclesia Minor" ivită în Polonia după ruptura din 1562 cu caivinismu!,[7] a aşa-numiţilor „Fraţi Polonezi" ce aveau, să poarte în secolul

r.o

următor numele de „socinieni" sau „arieni", învrăjbiţi, deopotrivă, cu credincioşii papei, cu adepţii lui Luther şi cu cei ai lui Calvin. Negînd dogma Treimii, divinitatea Sf. Duh, consubstanţialitatea Fiului cu Tatăl şi preexistenta lui Hristos faţă de momentul încarnării, adepţi ai liberei discuţii a textelor sacre, antitrinitarienii din Polonia şi cei din Transilvania —■ acolo unde în epoca lui Ioan al II-lea Sigismund au reuşit să atragă la confesiunea lor chiar un cap încoronat şi unde, într-un climat de toleranţă unic pe continent,[8] au putut dăinui o vreme — stau la originea îndepărtată a importantei biserici unitariene moderne din iumea anglo-saxonă[9]? întemeierea acestui curent reformat radical şi „raţionalist"[10] s-a datorat unui cosmopolit mănunchi de „eretici" umanişti protestanţi, unii veniţi în Polonia şi Transilvania din Italia, alţii recrutaţi din lumea balcanică sau din aceea germanică, alţii proveniţi, în fine, din mediile reformate ale locului. Printre ei pot fi amintiţi Francesco Stancaro — aflat în polemică cu Melanchton şi Calvin —, sienezul Fatisto Sozzini — cel ce a elaborat doctrina „Fraţilor Polonezi" de la Răkow —, piemontezul Giorgio Blandrata — ajuns în conflict cu Calvin la Geneva, devenit medic al Isabellei şi al lui Ioan al II-lea Sigismund —, Grzegorz Pawel din Brzezin — conducătorul antitrinitarienJlor din Cracovia, atacat de Calvin —, Iacob Massilara Paleologul din Chios — fostul dominican cunoscător al Coranului, trecut prin mediile protestante ale Germaniei —, Johann Sommer, venit din Saxonia — colaboratorul, în Moldova, al lui Iacob Heraelid Despotul înainte de a deveni, în Transilvania, „lector scholae Claudiopolitanae" —, în fine, Francisc Dâvid, elevul de la Wittenberg devenit în 5 564 supraintendcntul calvin al Transilvaniei, iar patru ani mai tîrziu episcopul antitrinitarienilor de aici, cu centrul la Cluj, teolog speculativ şi strălucit ce avea să

sfîrşească tragic, în cetatea Devei, în timpul Bâthoreştilor (1579).

Inrîurirea uneia dintre cele mai radicale confesiuni reformate asupra unui stăpînitor suveran al Transilvaniei se poate explica în bună măsura şi prin ascendentul puternicelor legături ale curţii de la Alba lulia cu acea Italie din care, cum vedem, soseau în Polonia şi Transilvania celei de a doua jumătăţi a secolului al XVI-lea personaje extrem de cultivate, unele formate în mediul universitar padovan, menite — ca Blandrata,' de pildă — să joace un rol de prim ordin în istoria antitrinitarienilor din Europa de răsărit. Trebuie adăugat de îndată că prin nepotul unei Sforza precum Ioan al II-lea Sigismund — despre care un italian poposit la curtea sa, Giovanandrea Gromo din Bergamo, scria că „iubeşte naţiunea italiană mai mult decît oricare alt principe care a fost vreodată"[11] —, ca şi, firesţe, prin mama sa Isabella, înrîurirea umanismului italian tîrziu la curtea Transilvaniei[12] amintea îndeaproape şi izbitor, la un secol distanţă, de ceea ce fusese prezenţă a umaniştilor italieni din Quattrocento la curtea lui Matei Corvin. Paralela pe care o fac nu este întîmplătoare, întrucît se vădeşte tot mai mult împrejurarea — plină de consecinţe şi pe planul artei, cum se va vedea mai jos — că în această vreme în care, prin politica proturcească a cîrmuitorilor Transilvaniei şi cu sprijinul interesat al Porţii, autoritatea centrală dobîndise sub Isabella şi Ioan al II-lea Sigismund o forţă pe oare nu o mai cunoscuse din timpul Corvineştilor[13], însuşi idealul monarhic al urmaşilor imediaţi ai lui Ioan Zâpolya devenise, la mijlocul şi într-a doua jumătate a secolului al XVI-lea, epoca Huniazilor".

Nu întîmplâtor, desigur, „decadele" principalului cronicar al Corvineştilor care a fost italianul Antonio Bonfini sînt publicate de principalii cronicari ai timpului lui Ioan al II-lea Sigismund: Martin Brenner din Bistriţa tipă-

reşte în 1543, la Basel, primele trei „decade' bonfiniene[15], iar Kaspar Helth din Cisnădîe —■ ucenicul de la Wittenberg, unde tipărise o carte cu problematică teologică[16], devenit cel mai însemnat scriitor în limba maghiară al epocii, sub numele de Gaspar Heltai — imprimă în 1565, la Cluj, din opera lui Bonfini, cărţile 9 şi 10 dintr-a treia „decadă" şi primele 6 cărţi dintr-a patra „decadă"[17].

Pentru cercul umanist şi cosmopolit al curţii din Alba Iulia în timpul lui Ioan al II-lea Sigismund — continuînd parcă atmosfera umanismului erasmian din prima parte a veacului —, tînărul suveran pare a fi fost întruchiparea unui autentic ideal politic, comparat cu modelul ilustru oare fusese Matei Corvin. Reflexe ale acestui gînd le găsim în opusculul lui Johan Sommer ce avea să scoată în tipografia abia amintitului Heltai, curînd după moartea fiului lui Zâpolya, o „Oratio funebris", cu epitaf grec şi latin, unde Ioan Sigismund apare — în perspectiva, de acum ideala, a restaurării dispărutului regat maghiar — ca „res Hungariae ultimus" sau Ilavvdvwv *ŞaaO.stx;* Ttav&cr-raToţ[18], întrupînd oricum ideea unei independenţe a principatului transilvan înaintea expansiunii habsburgice, autorul justificînd, în cuvintele de prinos pentru pietatea dispărutu- lui suveran, atît convertirea sa antitrinitariană, cît şi politica sa de apropiere faţă de turci[19] —■ devenită mai apoi tradiţională la principii protestanţi ai Ardealului pînă în secoJul al XVlI-lea —, apropiere explicabilă şi prin faptul că supuşii sultanului erau indiferenţi faţă de chestiunile confesionale (aici raţionamentul lui Sommer se învecina, firesc, cu afirmaţiile unui alt antitrinitarian din cercul umanist de la Alba Iulia, italianul Blandatra[20] din Saluzzo, un „scelerato Phisico" princiar pentru compatriotul său catolic peregrin prin Ardeal, deja menţionatul Giovanandrea Gromo[21]).

In climatul de toleranţă confesională transilvană ce şi-a atins apogeul în timpul Iu; Ioan

al II-iea Sigismund, ca un reflex, desigur, şi al mozaicului etnic al acestei provincii în care români, saşi şi maghiari conviețuiau de secole, dar şi al unei atmosfere umaniste pe care însăşi curtea de la Alba Iulia o întreținea — un climat ce plasa Transilvania, alături de Polonia, în avans faţă de timpul său în Europa şi pe care, pentru scurt timp, îl vom întîlni şi în Moldova, prin faimosul edict de toleranță din 1561 de Ici Vaslui[22], datorat unui voievod cu afinități umaniste, cu relații şi simpatii luterane precum Iacob HeracJid Despotul pe care Melanchton îl socotise un „vir honestus et eruditus"[23] —, antitrinitarismul se numără, din 1568—1571 începînd, printre cele patru „x'eceptae religiones", alături de catolicism, luteranisim şi calvinism, devansîndu-se astfel, cu cîțiva ani, oficializarea politicii de toleranță confesională din Polonia vecină (1573)[24].

Rădăcinile umaniste ale acestei toleranțe ardelene — ce nu ignora, precum în anii '70 ai secolului al XVI-lea, scrieri celebre despre toleranța confesională tocmai[25] — se împleteau cu rădăcinile ei politice — regăsite în sentimentul de unitate şi de autonomie transilvană, în complexul joc al rivalităților dintre Habs-burgi şi sultanul de la Stambul —, configurând treptat un peisaj cultural în care nu era o ciudățenie prea mare ca pastori calvini veniți din Heidelberg să treacă la Islam în Banatul ocupat pe atunci de turci[26], m care ortodocşi români stabileau contacte intelectuale deloc neglijabile cu luteranii saşi, în care, în fine, an-titrinitarienii protejați de Ioan al II-!ea Sigismund îşi cristalizau doctrina — ce avea să scandalizeze Europa catolică şi protestantă, deopotrivă — într-o carte ce apărea la Alba Iulia în 1567, însoțită de cîteva gravuri prea puțin comentate pînă acum.

„De falsa et vera unius Dei Patris, Fîlii et Spiritus Sancti cognitione libri duo. Authoribus ministris Ecclesiarum consententium in Sarmatia et Transylvania", aşa sună titlul aoes-

tui *in-quarto* imprimat în capitala politică a Ardealului, in tipografia protestantului de origine polonă Raphael Hoffhalter (Skrzetuski)[27], volum menit foarte curînd unei persecuţii sistematice ce a făcut ca astăzi exemplarele sale să fie rarisime în lume[28].

Această „carte. . . pestilenţială" — cum pare a o fi socotit în chiar anul apariţiei sale, 15S7, primatul Poloniei, Iacob Uehânski, într-un dialog cu cardinalul polonez Stanislas Hosius[29]— constituie expunerea cea mai clară a doctrinei celor ce credeau în unicitatea divinităţii[30] şi avea menirea de a face cunoscută unei Europe sfîşiate de lupte religioase învăţătura antitrinitariană. Sîntem, de fapt, înaintea unei opere colective a celor mai eminenţi reprezentanţi ai acestei confesiuni reformate din „Sarmatia" — deci Polonia şi Lituania — şi din Transilvania, Giorgio Blandatra, Francisc Dăvid[31] şi Grzegorz Pawel, într-urful din capitole fiind introdusă şi o „ParaphrasLs in initium Evangelii S. Johannis", datorată hii Fausto Sozzini.

Interesul acestei cărţi apărute la Alba Iulia acum mai bine de patru veacuri este nu doar de ordin doctrinar, ci şi artistic, prin cele cîteva imagini gravate ce însoţesc o parte a textului, ilustrîndu-l în registrul unei simbolici mai curînd naive, sigur însă pe înţelesul' tuturor celor ce deveniseră adversarii curiei papale în primul rînd, în spiritul „vulgarizator" al atîtor monumente de artă grafică din epoca Reformei.

Capitolul al IV-lea din Cartea I — dedicată falsei cunoaşteri a divinităţii prin doctrina Treimii datorată lui „Antichrist" —, cel ce se ocupă de altminteri în întregime de „imaginile înspăimîntătoare" este, de fapt, acela ilustrat prin opt gravuri — cîteva destul de inabil aşezate în pagină —, ipostaze plastice felurite „de horrendis simulaehris deum trinum et unum adumbrantibus". întîlnim, de pildă, avînd un cap cu trei feţe şi coroana închisă a papilor, ca suve-

răni lumeşti, imaginea unui idol monstruos,. [F1]£ închipuind pe Antichrist („Deum Trinum et unum Antichristi designans"), ce „a alungat din Roma" —■ spune un text — „pe Ianus cu două feţe pentru a stăpîni singur lumea" („Men-se Trifrons isto Janu pater urbe Bifrontem/ Expulit, ut solus regnet în orbe Trifrons")[32], imagine înrudită, şi prin textul întovărăşitor, cu ilustraţii de calendare, pronosticuri şi horoscoape frecvente în epoca Reformei[33]; găsim, de asemenea, o alcătuire umană aşijderea monstruoasă — om cu două capete —, deasupra căreia zboară, într-un halo luminos, un porumbel, limpede personificare a Sf. Duh pur-cezînd din Tată şi Fiu sau, mai departe — într-una dintre cele mai corect redactate imagini —, trei personaje identice, cu bărbi si aureole („In maiestatis solio Tres sedent in tri-clinio"), ridiculizare a dogmei coeternităţii, co-egalităţii şi coesenţialităţii componentelor Treimii; recunoaştem, de asemenea, imaginea unui ierarh catolic — poate chiar aceea a papei Clement al VH-lea la care se face aluzie în text — slujind pe un altar cu argintării liturgice, el însuşi purtînd veşminte liturgice şi primind din cer, pe hostie, pe Iisus crucificat întovărăşit iarăşi de porumbel — ilustrînd ceea ce textul numeşte „idolomania", venerarea unor „idola Papistarum" — sau alte două scene cu Fiul pe cruce întovărăşit de Dumnezeu-Tatăl purtînd coroana închisă, rapel întrucîtva al unei alegorii cunoscute în arta germană a veacului, cea a Sf. Treimi („Die Heilige Dreifaltig-keit[1]") ilustrate de Diirer în gravură şi de Cra-naeh cel Bătrîn în pictura de altare cu o jumătate de veac înainte[3]*.

De altminteri, doi ani mai tîrziu, în 1569, un volum datorat iarăşi lui Francisc Dăvid şi lui Giorgio Blandatra — o „Refutatio" a opiniilor unui adversar în materie de doctrină —, volum tipărit de data aceasta la Cluj de către Gaspar Heltai, avea să fie ilustrat la rîndu-i cu trei gravuri cu conţinut antitrinitar precis,

înJăţişînd iarăşi „symulacra" şi „idola" — unele indicate chiar cu numele lor („Lycisca", „Lygaeus") — cu trei feţe şi cu triplă tiară, cu ornamente liturgice şi glob cruciger (aluzii antipapiste evidente), ştiute de autori şi de anonimul gravor a fi fost reprezentate în cărţi şi statui de la Roma, de la Cracovia şi de lîngă Mun-kâcs, în Ungaria Superioară[35].

Nu este deloc exclus ca reprezentările monstruoase din cele eîteva gravuri ale cărţii tipărite la Alba Iulia în 1567 — reprezentări deloc rare în vremea luptelor religioase din secolul al XVl-lea, în care repertoriul artistic, cu puternice reminiscenţe de bestiariu medieval, era impregnat de un virulent sens polemic — să-şi fi găsit, în imaginaţia neştiutului lor autor, ce nu era lipsit de o oarecare abilitate artizanală — şi care a putut fi Hoffhalter el însuşi, într-o vreme în care tipografii erau, uneori, şi gravori în lemn[36] —■, unele prototipuri în chiar imagini de sculpturi, geme, camee sau medalii antice romane din vechiul Apulum (de tipul lanus Bifrons sau Hecate Triformis, sau de tipul „cippus" cu bust în hermă, de pildă), scoase la iveală încă de pe atunci şi colecţionate, la curtea umanistă a lui'Ioan al II-lea Sigismund, ca şi mai tîrziu la curtea Bâthoreştilor, fapt de care ne încredinţează de altminteri unii călători şi artişti ai epocii trecători, sau trăitori chiar, la Alba Iulia[37].

Tot la Alba Iulia, tot în aceeaşi a doua jumătate a secolului al XVI-lea cînd erau realizate aceste gravuri ale unui meşter — pînă acum, totuşi — anonim, cioplitori anonimi şi ei realizau, în nava laterală de miazănoapte a catedralei din vecinătatea palatului princiar, sarcofagele de marmură alb-cenuşie cu imagini ce amintesc şi ele de gravurile de carte contemporane: cel al catolicei Isabella (moartă la 20 septembrie 1559) şi cel al antitrinitarianului Ioan ai II-lea Sigismund (1571)[33].

^|- Ambele sarcofage poartă, pe capac, imaginea culcată — „gisant" —- a personajului defunct, iar pe pereţii laterali reliefuri plate, realizate într-o viziune pitorească mai curînd — cu subiect biblic, inspirat din parabola „Bunu-
*'§; lui samaritean" în cazul mormîntului Isabellei, aluzie la caritatea catolică a unei prinţese mult încercate, cu subiect militar în cel al mormîntu-
fig. lui lui Ioan al II-lea Sigismund, mai curînd
•• nenorocos în fapte de arme înaintea imperialilor catolici (înfăţişînd asediul vinei cetăţi, ceea ce era o imagine foarte curentă în arta veacului, mai ales în gravură, începînd cu exemplare celebre datorate unui Diirer şi unor Cra-nach)[39]; totodată ele vădesc, într-o aplecare accentuată spre un decor încărcat, cu lei, genii funerare, herme, motive vegetale, atît gustul pentru detaliu al Renaşterii tîrzii regăsit la armura de paradă a lui Ioan al II-lea Sigis-
iî. mund şi la costumul de aparat al Isabellei, cît şi
*'{f- gustul pentru steme şi însemne de maiestate mărturisit cu prisosinţă de reprezentarea acesteia din urmă. Sarcofagele din cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea ale soţiei şi fiului Iui Ioan Zâpolya din catedrala de la Alba Iulia, respirînd aerul umanist-antichizant al curţii princiare reiau întru totul, în ceea ce priveşte concepţia generală a monumentului funerar, aspectul sarcofagelor dintr-a doua jumătate a secolului al XV-lea, aflate în aceeaşi catedrală, în nava laterală de miazăzi. Este vorba de cele ale unor membri marcanţi ai familiei Hunedoreştilor ce nu erau alţii decît vestitul tată — originar din Transilvania — şi fratele mai mare al regelui Ungariei Matei Corvin.

Ilustrînd foarte expresiv şi pe planul artei o concepţie dinastică şi o ideologie politică pe care am văzut că o înfăţişează — prin recursul la Bonfini — şi istoriografia curţii lui Ioan al II-lea Sigismund, în sensul desluşirii unui întreg program monarhic, demn de imitat, în epoca Hunedoreştilor şi a lui Matei Corvin,

cele două sarcofage de secol XVI de la Alba Iulia se inspiră în modul cel mai vădit din cele două monumente funerare puse aici, cu o sută de ani înainte, se bănuieşte, de chiar regele Matei pentru cele mai apropiate rude ale sale: Iancu de Hunedoara, mort în 1456, şi fiul mai mare al acestuia, Ladislau, dispărut tragic un an mai tîrziu, în luptele politice cunoscute, iscate de marii baroni ai regatului. Ambele sarcofage ale Hunedoreştilor aveau iniţial, pe capac, aceeaşi imagine a defunctului — purtînd acolo costumul obişnuit al Italiei sfîrşitului de Quattrocento[40] —, cel ce adăpostea mormîntul marelui căpitan cruciat, voievod al Transilvaniei şi regent al Ungariei totodată, avînd înfăţişate în calcar, pe pereţii laterali, într-un relief acuzat — după un model antic sau antichizant stîngaci, naiv interpretat de un artist local al unei Renaşteri incipiente — scene de luptă şi de triumf ale creştinilor în înfruntarea cu turcii[41].

Aşa cum sarcofagele Hunedoreştilor, respiri nd un aer de Renaştere în catedrala de la Alba Iulia erau mai civnnd singulare în peisajul sculpturii funerare din Transilvania la sfîrşitul secolului al XV-lea — cînd epitaful gotic, era încă predominant —, la fel, într-a doua parte a secolului al XVI-lea, sar- ﬂ cofagul Isabellei — avînd particularitatea pla- "• nului înclinat al gisantului, regăsită în mediul polonez din care venea augusta defunctă — şi sarcofagul lui Ioan aii II-lea Sigismund erau de-a dreptul izolate, raţiunea lor singură, stilistic vorbind, fiind aceea de a copia — chiar dacă cu reliefuri laterale rezolvate într-o altă viziune, mai apropiată de artele grafice — pe cele dintâi. Că aşa stau lucrurile, ne-o dovedeşte faptul însuşi că în ansamblul artei funerare catolice şi protestante din Europa de răsărit dintr-a doua jumătate a secolului al XVI-lea — bogată în lespezi şi epitafe —, sarcofagele cu gisanţi sînt, totuşi, foarte rare: cu excepţia acestor două piese de la Alba Iulie, şi

a unei alteia datorată *i>ot* unui anonim şi provenind tot din Transilvania, de la Cetatea de Baltă — mormîntul Sofiei Pathocsy, soţie şi i'iică a unor credincioşi ai neamului Zâpalya (1583)[42] —, singurele care ne sînt cunoscute se găsesc în Silezia, în capela castelului de la Olesnica — este vorba de opera lui Johann Oslew din Wurzburg reprezentând mormîntul ducelui Jan Podiebrad şi al soţiei sale Krysty-na Szydiowiecka (1557)[43] — şi la Praga, în ca-tedrelia Sf. Vit — mă gîndesc la cei trei gi-sanţi înlăţişînd mormintele Habsburgilor şi datorate lui Alexander Colyjn (1564, 1573, 1590)[4]* —, acest giup tipologic fiind precedat cu cî-teva decenii de moirmintul, în bronz, al cardinalului Fryderyk Iagello din catedrala Wa-wel de la Cracovia, comandat în 1510 atelierului lui Vischer de către fratele defunctului, regele Sigismund I al Poloniei[45] care se întknpla a fi fost chiar bunicul lui Ioan al II-lea Sigismund de la Alba Iulia.

în acest fel sculptura funerară din mediul aulic de aici dovedea legături tipologice şi stilistice cu exact aceleaşi zone -— Polonia şi Slovacia, Boemia şi Silezia — unde se găseau în secolul al XVI-lea exemplare cu care aveau însemnate afinităţi arhitecturile transilvane contemporane cu începuturile Reformei, afinităţi explicabile adesea prin prezenţa, aici şi acolo, a unor aceloraşi meşteri şi arhitecţi itineranţi, veniţi — ca şi în secolul al XY-lea — direct din Italia.

Am în vedere un întreg capitol de artă pe care nu-1 voi evoca — căci este relativ binecunoscut prin unele studii de ansamblu şi de detaliu —, cel al arhitecturii rezidenţiale cu noul program al castelului nobiliar[4]*. într-o vreme în care însuşi principele Ioan al II4ea Sigismund se înfăţişa ca un amator de scenografii arhitecturale cu un asemenea caracter[47], acest program îşi croia drum tn Transilvania anilor '40—50 ai veacului al XVI-lea (cazurile de la Gherla, Vinţul de Jos, Criş), el fiind ilus-

trat de arhitecţi nord-italieni ca Domenico de Bologna, într-aceiaşi ani în care — împrejurare mai curînd rară în epoca Reformei, în general, şi foarte semnificativă pentru Transilvania, unde efortul constructiv a fost acum mai însemnat decît în zonele imediat învecinate spre vest, în asa-numita „Ungarie regală" sau în paşalîcui de la Buda — s-a mai lucrat încă la un lăcaş de cult al unei comunităţi urbane; este vorba de binecunoscutul caz de la Bistriţa, un de îa începutul anilor '60 ai veacului a fosi activ un meşter sosit din aceeaşi Italie septentrională, Petrus Italus de Lugano[43]. meşter- arhitect aparţinînd acelui vast „internaţionalism"[1] artistic lombardo-venet al secolului al XVl-iea care din Tessin, Lugano şi Como a roit pretutindeni în Europa centrală — în Silezia, Mecklenburg, Boemia, Moravia, Slovacia —, ajungînd pînă departe, în Suedia[49], creînd, cu elemente gotice şi renascentiste, aşa-numitul „coronament cu atic polono-lombard"[50]. în paralel, aceiaşi arhitecţi sau confraţi ai lor din Italia de miazănoapte au difuzat, la mijlocul şi într-a doua parte a secolului al XVI-lea, moda italienizantă a curţii de la Alba Iulia şi în alte ■medii decît acela princiar-nobiliar, lucrînd pentru patricieni şi notabili din oraşele ardelene ce deveniseră centre de seamă ale Reformei — cazul Clujului, al Bistriţei, al Sibiului, al Braşovului —, pentru ca după cîteva decenii, la începutul secolului al XVII-Iea, tot arhitecţii nord-italieni să fie cei ce vor activa în slujba acelui veritabil „principe constructor" care a fost Gabriel Bethlen. Acest suveran protestant ce a avut înaintea ochilor — ca şi precursorul său Ioan al II-lca Sigismund — idealul monarhic al Hunedoreştilor, iubitor de fast, înconjurat de muzicieni spanioli, de predicatori reformaţi din Slovacia şi Ungaria, de profesori protestanţi din Germania, protector al meşteşugarilor anabaptişti din Moravia — faimoşii „habani" — şi-a ridicat şi înfrumuseţat Unele ctitorii ce constituie, curînd după 1600,

un capitol bine conturat de artă transilvană, folosind pe un Giovanni Landi din Mantova, pe ion Agostino Serena din Veneţia, pe un Giacomo Resti din Verona.

*

Din acelaşi, abia evocat, mediu orăşenesc ai Transilvaniei, nutrit cu leaturi clasice şi umaniste, înnobilat cu arhitecturi laice amintitoare de Italia, provine şi o carte care interesează în prunul rînd pe istoricul artei. în 1557, la Braşov, era tipărită — mărturisindu-şi din titlu şi cuprinsul moralizator şi orizontul cultural — compilaţia „îmagines mortis selectiores, cum 8sxac[-c]txoi<; ".

Autorul, tipograful şi iniţiatorul („industria ac sumptibus") nu era altul decît Valentin Wagner, discipolul şi ucenicul apropiat al lui Honterus („diseipulus Johannis Honteri"), braşoveanul care în aprilie 1542 se afla înmatriculat la universitatea din Wittenberg — trimis, probabil, spre a intra în relaţii cu Melanchbon ale cărui lecţii le ascultă şi ale cărui sfaturi le va urma — şi care în 1544 devenea rectorul şcolii din Braşov; cu o cultură umanistă solidă ce-i determina pe compatrioţii săi să-l îndemne la prelucrarea în limba greacă a catehismului luteran[51], el avea să dea la iveală în 1550, tot la Braşov, o asemenea „Katehe-sis"[52], iar şase ani mai târziu avea să-l tipărească pe însuşi Melanchton[53].

în volumul *m-octavo* publicat în chiar anul morţii sale, 1557, „magistrul" Valentin Wagner nu făcea de fapt decît să editeze, într-o manieră foarte personală, cîteva gravuri după mult faimoasele „Bilder des Todes" ale lui Hane Holbein cel Tînăr, însoţindu-le de versuri originale cu strofe de cîte zece rînduri[54], într-c latină destinată, evident, păturilor culte şi bogate ale patriciatului urban. Trebuie adaug;- de îndată că Wagner realiza acest lu<ru într-un mediu cultural transilvan care cunoscuse deja, *către* mijlocul aceluiaşi *xeac* al XVI-lea, unele

remarcabile gravuri în lemn cu elemente figurative, realizate în ades comentata tiparniţă cu caractere chirilice de la Sibiu[55].

Aceste xilogravuri şi textele lor explicative ilustrau, se ştie, ideea deşertăciunii tuturor ambiţiilor terestre şi aceea a egalităţii funciare a oamenilor în trecerea lor în nefiinţă, imagini înrudite tematic —- dar nu întrutotul similare — întîlnindu-se în gravuri[56], în procesiuni şi în mascarade ale Renaşterii florentine, de pildă, la sfîrşitul Quattrocento^ului şi la începutul celui de al XVI-lea veac, dar fiind cu mult mai vechi în arta occidentală, în Franţa gotică şi în Germania, într-o epocă de mare vogă şi a altor scrieri cu conţinut apropiat — firească, dacă ne gîndim la atîtea flageluri ale timpului, de la epidemii la invazii şi războaie ■—, scrieri însoţite, de asemenea, de imagini gravate, precum erau faimoasele „artes moriendi"[57]. în culegerea braşoveană a lui Wagner ele erau, aşa cum o arată titlul, inaagini selectate după prototipul cel mai prestigios în circulaţie în lumea germană reformată din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Ştim că „Imaginile Morţii" ale lui Holbein, cu sensuri anticlericale şi sociale evidente, transpuse în gravuri în lemn ca „Les Simulachres et Historiees Faces de la Mort" de către Hans Liitzelburger (sau Hans Franck), înainte de 1526, cînd meşterul german murea la Basel (oraşul în care, un veac mai înainte, fusese reprezentat, în pictură monumentală, un „Dans macabru" vestit, „der liebe Tod zu Basel")[58], apăruseră prima oară la Lyon în 1538, publicate, cu text francez şi latin, de fraţii Gasper şi Melchior Trechsel — catolici apropiaţi de cercuri reformate —, cu 41 de planşe gravate, fără pomenirea numelui desenatorului de excepţie care era Holbein[59]; în 1544 apărea la Atbgsburg ediţia germană, iar în 1547, iarăşi la Lyon, ediţia integral latină — „imagines mortis" — a lui Georg Omler numit şi Georgius Aemîlius. După această din urmă ediţie lyoneză, ajunsa probabil, curînd după

apariţie, în **Ardeal,** cuprinzînd 53 de imagini — &i care era evocat drumul umanităţii de la crearea lui Adam pînă la „Judecata de apoi", papi, **taparăţi,** regi, cardinali, episcopi, abaţi, călugări, 'învăţaţi, cavaleri, negustori şi plu gari rînduindu-se într-un autentic cortegiu[60] — sînt selectate şi prelucrate — o spune însuşi Wagner în prefaţă („ex Georgii Aemylil libello selegi") — imaginile din cartea tipărită la Braşov un deceniu mai tîrziu; carte ilustrată de către un meşter transilvan[61], foarte proba bil un braşovean, activ într-un mediu în care se formaseră meşteri gravori de carte meniţi unul renume provincial — este cazul acelui Laurentius Fronius, xilogravor în chiar tipo grafia lui Wagner pentru care a ilustrat, cu portrete de evanghelist!, în acelaşi an 1557, un „Novum Testementum"[52] — sau chiar de re nume european, .precum acela care se remarcă printr-un stil antichizant mult prizat în Europa germanică: este vorba de „Jacobus Luduş Co~ ranae Transylvanus" (sau Jakob Sivenburgen sau Seubenborger din Braşov), poate ucenic al iui Honterus şi colaborator al lui Heltai la Cluj pînă pe la 1555, apoi cu atelier propriu la Wittenberg, la Rostock şi la Helmstedt[63], ar tist gravor şi tipograf căruia i-a fost atribuita, imaginea gravată în lemn — şi provenită dintr-o tipăritură germană — reprezentîndu-i pe Meiaiichton însuşi în picioare, ţinînd **într-o** mînă cartea şi în alta bereta (imagine după un portret al cărturarului din 1561, datorat lui Lucas Cranach cel Tînăr activ, cum se ştie, tot la Wittenberg[64] într-un atelier pe unde trecuse şi gravorul ardelean).

De altminteri, voi menţiona în treacăt numai faptul că efigia aceluiaşi Melanchton — „Praeceptor Germaniae" — circula deja In Transilvania împreună cu cele ale personajelor celor mai respectate de către protestanţi — cea a lui Luther, cea a unui precursor doctrinar al Reformei precum Jan Huss, cea a unui precursor umanist precum Erasmus din

Rotterdam, în fine cea a lui Johann Friederich Magnanimul, electorul Saxoniei (1532—1547), protectorul lui Luther şi al lui Cranach —, dacă judecăm măcar şi numai după o modestă dar foarte semnificativă mărturie. Este vorba de imprimarea acestor efigii — cu ajutorul unor ştampile cilindrice, cu sau fără foiţă de aur (prin „Blindpressung" sau „Goldpressung") —, FI«. în medalioane, într-o căutată asimetrie corec- [14]* tată doar de ornamentele vegetale aurite ce le înconjurau, pe coperţile exterioare ale unei legături de carte braşovene din 1546 ce închideau laolaltă două tipărituri, din 1542 şi 1544, datorate lui Honterus, „Rudimenta cos-mographica" şi „Compendium iuris civilis in usum dvitatum ac sedium saxonicarum in Tran-sylvania collectum"[65].

Este mai mult ca sigur că acest portret, imprimat pe o carte braşoveană, al profesorului de greacă de la Wittenberg, Philipp Schwarzerd — mult mai celebru sub numele său elenizat, Melanchtom — constituie transpunerea directă, într-o tehnică înrudită şi într-o manieră evident simplificată, a uneia dintre numeroasele efigii contemporane ale cărturarului protestant german înfăţişat în veacul al XVl-lea de o seamă de artişti de renume de îa Diirer şi Holbein cel Tînăr, la Cranach cel Tînăr şi la Heinrich Aldegrever, unele dintre aceste reprezentări devenind prototipuri pentru arta medaliilor, de pildă. Le invoc pe acestea întrucît cel mai apropiat de imaginea de pe volumul de la Braşov — pentru care poate fi astfel socotită drept model — îmi pare a fi tocmai chipul lui Melanchton de pe una din cele două medalii de argint din 1543 — aşadar foarte apropiată în timp de coperta de carte transilvană — datorate lui Friedrich Hagenauer[66], unul dintre reprezentanţii medalisticii germane din epoca Renaşterii, dintr-un veac de mare vogă a portretului-medalie în arta europeană.

Revenind acum la cartea deja menţionată a lui Valentin Wagner, trebuie spus că dintre gravurile tematice aşezate în josul paginii îndeobşte, sub cîte un decastih explicativ — sînt de fapt 17 imagini din care însă două sînt identice şi neîntîlnite în ciclul iniţial de la Lyon („Moartea în meditaţie"), una de asemenea negăsită în seria lyoneza („Craniul"), iar aceea finală (cu motivul „Inimii") are un caracter simbolic pronunţat, explicată fiind de un text evanghelic —, 13 sînt foarte apropiate de cele datorate lui Holbein şi lui Liitzelbur-ger, fiind de ele direct inspirate. Sînt, toate, imagini stîngace dar pline de savoare, dovedind o nună nesigură, neexperimentată, care nu este deloc exclus să fi fost chiar aceea a iui Valentin Wagner sau a unui ajutor al sau, într-o epocă în care, am mai spus-o, umanistul şi tipograful nu ocoleau exerciţiul plastic, chiar dacă rezultatele erau, ca în cazul de faţă, o adaptare fidelă, într-un limbaj naiv — pe care nu ezit să-l numesc chiar popular, în sensul unei imagerii de „Volkskunst" ce nu era străină burgurilor cu mentalitate încă medievală în Ardealul veacului al XVl-lea —, a unui prototip de mare răspîndire în spaţiul cultural protestant al Apusului. Execuţia gravurilor din cartea de la Braşov din 1557 ce atrag ochiul modern tocmai prin frustul lor primitivism a cerut, după prealabila selecţie potrivită unei sensibilităţi provinciale, în primul rînd o adaptare a unora dintre imaginile gravate iniţial pentru cartea de la Lyon în 1538; era, mai ales, o adaptare la un nou format, imagini aşezate pe lung în aceasta din urmă, fiind dispuse acum pe latul paginii, în cadre adesea grăbit şi chiar defectuos trasate, cu tot ceea ce implica aceasta în sensul adaptării mişcării personajelor şi a sumarei recuzite scenografice. Domină în aceste xilogravuri braşovene linia, nu volumul, lipseşte rotunjimea modelajului anatomic atît cît poate fi ea surprinsă în gravurile după Holbein din exemplarele

lyoneze[67], dar este limpede că acestea din urmă au fost pînă în detalii copiate în tipografia şi, poate, sub mîna lui Wagner. O analiză atentă a xilogravurilor de la 1557 indică cu claritate că pentru marea lor majoritate imitatorul sau, mai bine zis, prelucrătorul transilvan a desenat pe placă direct după xilogravurile lui **Liit-**'.elburger, reluate şi în volumul tipărit de Om~ler (Aemilius), incizînd şi imprimînd apoi, motiv pentru care imaginile apar răsturnate faţă de prototipul lyonez; în cîteva cazuri, însă, puţine e drept, se pare că meşterul provincial va fi desenat şi gravat pe placă lucrînd în oglindă — procedeu bine cunoscut al artei gravorilor —, rezultatul travaliului său apărînd, firește, invers faţă de original, abia prin imprimarea în volum imaginea redresîndu-se[68].

Singura zonă în care, trebuie adăugat de îndată, nu numai că volumaşul de la Braşov nu a urmat pe cele, succesive, de la Lyon — de data aceasta referirea trebuie făcută mai ales la ediţia, integral latină, a lui Omler —, dar a şi depăşit prototipul, este cea a textului latin ce însoţeşte xilogravurile. Chiar dacă **legătura** dintre text şi imagine este mai laxă în cartea lui Wagner, versurile acestuia, distribuite în 17 distihuri hexametri ce şi **pentametrice,** aflate undeva între epigramă şi elegie[69], nu au un simplu caracter didactic, fiind mult mai apropiate de creaţia artistică efectivă, depăşind ca suflu uscat-savantele stihuri ale lui Aemilius[70], abundînd însă în reminiscenţe din vechea poezie latină[71], în aluzii creştine şi mitologice, la Biblie, la Cîmpiile Elizee („Campis Blysiis"), la „Tartar" şi la „Orcus", constituind un registru cultural separat şi paralel cu cel, mai „folcloric", al imaginilor selectate de acela ce pai-e a fi fost, deopotrivă, autorul lor şi al versurilor acompaniatoare.

Printre aceste imagini se numără, de la aceea a „Raiului" la aceea a „Judecăţii de apoi", scene cu tîlc biblic-moralizator: cea a păcatului originar, cea a alungării lui Adam şi

Flg. Îi-S».

a Evei sau scenele în care Moartea luptă cu lancea împotriva unui cavaler, în care un plugar — personificat prin patronul îndeletnicirii sale care nu este altul decît Adam căruia i se aminteşte că „vita eathenato plena labore raanet" — este ajutat în truda sa, sub ochii unei Eve care toarce şi. alăptează, de aceeaşi Moarte ce însoţeşte, în alte imagini, pe învăţatul care nu trebuie să uite cuvîntul Eclezias-tului („Moritur doctus similiter et indoctu ;[a]), ca şi pe „opulentes", pe bogaţii neguţători, pe cămătari, pe nobili a căror „superbia" o înfrînge, pe copii, pe bătrîni, pe îndrăgostiţi lîngă care scheletica plăsmuire cîntă la ceea ce pare a fi un „psalterium", aşa-numitul, în germană, „Hackbrett"[72].

mg. M

Pentru una dintre imaginile gravate de două ori în cartea braşoveană şi negăsite între cele din cartea lyoneză ale căror prototipuri au fost datorate lui Holbein cel Tînăr, sursa de inspiraţie, aşa cum am identificat-o, îmi pare a fi aproape sigură[73]: este vorba de abia amintita „Moarte în meditaţie* („Mors meditans"). Cu numai cîţiva ani înaintea apariţiei sale în volumul lui Valentin Wagner, scena era cizelată, în 1552, însoţită de legendă latină sau de legendă greacă, pe reversul a două medalii de la Augsburg, al căror avers înfăţişa efigia medicului şi numismatului umanist Adolph Occo III[74]. De fiecare dată — ca şi într-o medalie similară ceva mai tîrzie, din 1564 — un schelet se află reprezentat înaintea unui ceasornic-clepsidră — ştiutul semn al scurgerii inexorabile a timpului — aflat pe un postament, întocmai ca în gravura din „Imagines mortis" a lui Wagner unde însă funebra alcătuire meditează înaintea unui sarcofag deschis, străjuit de acelaşi ceasornic, de o luminare şi de un vas cu flori, acesta din urmă amintind palid de elementele de peisaj abia schiţate în medaliile augsburgheze. Pe cît se pare, pe acestea diti urmă tema „Mors meditans" venea din altă parte, mai precis spus chiar din gravura de

«teii.

earte a timpului, de vreme ce aceeaşi reprezentare a scheletului cugetător e regăsită între planşele anatomice ce ilustrau celebra, monumentala operă a lui Andre Vesale (Andrea.* Vesalius), savantul din Bruxelles devenit medicul lui Carol Quintul, cel ce a practicat la Padova primele disecţii anatomice care au adus. o dată mai mult, faimă acestei cetăţi universitare: ani numit volumul apărut la Basel, în 1549, cu cîţiva ani înaintea baterii medaliilor de la Augsburg, „De huni ani corporis fabrica libri septem" al cărui loc în istoria civilizaţiei europene a fost apropiat, uneori, de acela al coatemporanei opere a lui Copernic[75]. Gravurile în lemn ale acestei cărţi sînt datorate, se bănuieşte, elevului flamand al lui Tizian, Jan Stevensz van Calcar sau Calcker[76]; una dintre ele, cu valoare anatomică dar şi de „memento mori" — sîntem, să nu uităm, în evul în care Shakeepeare punea pe prinţul Danemarcei să mediteze cu craniul în mînă —, reprezintă tocmai un asemenea schelet în picioare, înaintea unui soclu de piatră[77] (o figură similară ilustra, tot în 1543 şi tot la Ba-sel, o operă a aceluiaşi Vasale, „Epitome^)[78].

Imaginea „scheletului vesalian" („denkenden Skelett", „animated Skeleton") —■ cu co-Qotaţii luterane limpezi în ceea ce priveşte interpretarea morţii — era, în chip deloc nefiresc, regăsită după nouă ani pe medaliile sudgermana ale unui alt medic umanist ce va fi cunoscut pe vestitul întemeietor al anatomiei moderne care trecuse de mai multe ori prin Augsburg.

De adăugat este că în acelaşi al XVI-lea veac imagini similare apar în complicate şi aproape manieriste compoziţii precum, înainte de 1506, într-o sculptură în lemn de abanos adăpostită in colecţiile faimoase ale castelului Ambras din Tirol[79]. Iar atunci cînd, ca o sugestie venită din arta medalistică germană sau din arta tipografică helveto-flamandă a aceloraşi decenii, reprezentarea „Mors meditans[c]

era regăsită la marginile răsăritene ale lumii germane reformate, precum în cartea de la Braşov din 1557 a lui Wagner — aici clepsidra aminteşte de medaliile lui Oceo, în timp ce craniul de pe soclul din gravura cărţii **lui** Ve-sale apare în cartea lui Wagner reprezentat pe **o** latură a sarcofagului •—-, este sigur că ne aflăm înaintea unei pilduitoare călătorii continentale a unui motiv plastic, literar şi ştiinţific ilustrativ în cel mai înalt grad pentru descoperirile, pentru curiozităţile şi pentru angoasele Renaşterii.

Sub semnul şi privegherea unei Morţi ale cărei **armoarii** sînt la un moment dat închipuite chiar, ca în vechile „Dansuri macabre" toate aceste imagini advic amintitele inversări şi variaţii faţă de reprezentările pe care le imită, ilustrînd un mediu cultural provincia! fiind nişte interpretări „populare" în sensul curent al termenului, prelucrări pitoreşti — gustate într-o lume de frontieră, „de margine[1] — ale unui prototip plastic care la 1557 devenise deja vestit în întreaga Europă apuseană si centrală, contaminată doar sau eîştigată definitiv de Reformă. Ele consunau cu atmosfera unei civilizaţii aflate într-o adîncă prefacere şi într-o fertilă criză a conştiinţei din care noul avea să se ivească curînd, cu o lume în care Moartea era omniprezentă în mentalitatea, în scrierile timpului, în sfera protestantă desigur, dar si în aceea catolică sau în aceea ortodoxă unde, spre pildă, vorbele e" răsunau într-o tonalitate surprinzător de modernă în acel prolog românesc la tragedia italo-cretana **„Erofili",** datorat mitropolitului moldovean Dosoftei către sfîrşitul veacului următor, al **XVII-lea.**

Rezumînd cele pînă aici comentate, concluzia se impune cu tărie.

Aşezată într-un punct central al oricărei istorii europene a toleranţei confesionale şi a virtuţilor umaniste ce o însoţeau, Transilvania epocii Reformei şi-a mărturisit şi prin monu-

meritele ei cele mai semnificative — de la ilustraţii de carte la sculpturi funerare şi la arhitecturi rezidenţiale —, prin patronajul **artistic** al unor principi protestanţi cultivaţi şi al unei orăşenimi bogate ce a jucat în istoria provinciei un rol eminent, orizonturile de civilizaţie permanent lărgite, rapida ei sincronizare — la marginea ortodoxiei postbizantine şi la hotarele Islamului — cu tot ce era prefacere spirituală profunda la celălalt capăt al continentului, acolo unde se născuse Europa modernă.

NOTE LA CAPITOLUL 1

1 Parte din aceste consideraţii le-am comunicat te cadrul colocviului internaţional „Artă şi Reforrnâ", Eisenach, 11 septembrie 1982 şi publicat sub titlul *Art princier ct art patricien en Transylvanie au temps de la Reiorme,* în volumul colectiv *Von der Macht der Bilder,* Leipzig, 1983, p. 383—395.

2 D. Năgler, *Catalogul Transilvanicelor. Voi. 1 (sec, XVI—XVII),* Sibiu, 1974, nr. 26, p. 22; *Tipărituri româneşti (1539—1750) existente la Braşov. Catalog,* Braşov, 1980, nr. 19, p. 12. Pentru opera lui Honterus şi a urmaşilor săi, vezi E. Roth, *Die Rejormation in Siebenburgen. Ihr Verha'ltnis zu Wittenberg und der Schweiz,* I—II, Koln—Graz, 1962.

3 K. Zach, *Humanismus und Renaissance in Siebenburgen. Vber ihre Voraussetzungen und Wege der Entjaltung in elner Randzone (15./16. Jahrhundert),* în *Ungarn-Jahrbuch,* 10, 1979, p. 182—183.

4 *Illstoire de la Hongrie des origines ă nos jours,* ed. E. Paml&ayi, Budapesta, 1974, p. 166—169. 8 *Istoria României,* II, Bucureşti, 1964, p. 694 şi urm., p. 697. Pentru unele aspecte generale ale umanismului şi Reformei în Transilvania, vezi **F.** Pali, *Fragen der Renaissance und der Ref®r-mation in der Geschichte Rumăniens,* în *For-schungen zur Volks- und Landeskunde (=FVL),* 2, 1966, p. 5—27.

6 împrejurarea e relatată în „Letopisetul cantacuxinesc" care ştia că Pătraşcu cel Bun trimisese „pre Socol vornicul în Ţara Leşească, la ceta-

tea de la Lvov, de au adus de acolo pre Izabela crăiasa şi pre fii-său Ianoş craiu, aşăzîndu-l pre crăie în cetatea ot Clujvar" *(Istoria Ţării Româneşti. 1290—1690. Letopiseţul cantacuzinesc*, ed. C. Grecescu, D. Simonescu, Bucureşti, 1960, p. 49—50).

7 A. Jobert, *De **Luther** ă Mohila. La Pologne dans la crise. de la chreiiente. 1517—1648,* Paris, 1974, p. 125, p. 223. Pentru o privire de ansamblu a supra fenomenului vezi *Socinianism and its Role in the culture of XVI-th to XVIII-th cen-turies,* ed. L. Szczucki, Z. Ognowski, **J Tazbir,** Varşovia—iodz, 1983.

8 L. Binder, *Grundlagen und Formen der Toleram in Siebenbilrgen bis zur Mitie des 17. **Jahrhun-**derts,* Koln-Viena, 1976; cf. E. M. **Wilbur,** *A **History** of Unitarianism. Socinianism and its An-tPcedents,* Cambridge, Massachusetts, 1947, p. kti'î şi C. Alzati, *Terra romena tra Oriente* e *Oeciâfnte. Chiese ed etnie nel tardo 509,* Mi-lano, lybl —1982, p. 15—56.

9 A. Jobert, *op. cit.,* p. 125, p. 402.

10 A. Uţetea, *Renaşterea şi Reforma,* Bucureşti, **1968, p.** 251. Pentru prezenţele antitrinitariene în Transilvania — cu toate nuanţele confesionale şi sociale implicate — vezi, în istoriografia noastră, S. Goldenberg, *Frămîntări sociala şi religioase la Cluj oglindite **într-o** scrisoare din 1571,* în *Anuarul Institutului de Istorie din Clui (= AUC),* I—II, 1958—1959, p. 371—373; F. Pali, *Frămîntările sociale şi religioase, din Cluj hi jurul anului 1570,* în *AIIC,* V, 1962, p. 7—34; idem, *Vber die sozialen und religiQsen Auseinandersetzungen in Klausenburg (Cluj) in der ziveiten Hâlfte des 16. Jahrhunderts und ihre polnisch-ungarischen Beziehungen,* în *La Renaissance et la Reformation en Pologne ei en Hongrie. Renaisxance und Reformation in Polen und in Ungarn (1450—1650),* Budapesta, 1963, p. 313—328. Nu mai puţin, strînsele legături de negoţ ale Ardealului cu Polonia — cu părţile slleziene şi cracoviene (M. Dan, *Din relaţiile comerciale ale Transilvaniei cu Polonia la sfîrşitul secolului al XVI-lea. Produse textile importate de clujeni de la Cracovia,* în *Omagiu lui P. Constantinescu-Iaşi cu prilejul împlinirii a 70 de ani,* Bucureşti, 1965, p. 239—294) — explic"! în bună parte drumul unor asemenea înrîuriri.

11 *Călători...,* II, p. 362. Acestui principe italofll îi este închinată o colecţie de sonete publicată la Veneţia în 1565 (K. Zach, *op. cit.,* p. 214).

12 G. Bascape, *Le relazioni fra l'Italia e la Transilvania nel secolo XVI. Note e documenti,* Roma, 1931.

13 K. Benda, *Les bases sociales du pouvoir des princes de Transylvanie,* în *La Renaissance et la Reformation ...,* p. 441.

14 T. Kardos, *ZentraUsierung und Humanismus im Ungarn des 15. und 16. Jahrhunderts,* în acelaşi volum, p. 411. Epoca lui Matei Corvin avea să constituie un ideal monarhic şi într-o perioadă ulterioară din istoria principatului Transilvaniei, la începutul secolului al XVII-lea, într-o vreme de centralizare şi de autoritate princiară, precvyn aceea reprezentată de *un* Gabriel Bethlen (T. Wittman, *L'ideologie de centralisa-tion de la principaute de Transylvanie et ses rapports europeens,* în acelaşi volum, p. 431, p. 433).

15 O trimitere aici se face într-o ediţie ulterioară: Johannes Sambucus, *Antonii Bonfinii. Rerum Ungaricarum Decades Quatuor cum Dimidia. Quarum Res priores, ante annos XX, Martini Brenneri, Bistriciensis industria editae ...*, Ba-sel, 1568 (D. Năgler, *op. cit.,* nr. 81, p. 39).

16 *Ibidem,* nr. 39, p. 23.

17 Antonius Bonfinus, *Historia inclyti Matthiae Hunyadis, regia Hungariae augustissitni,* Claudiopoli (Cluj), G. Heltai, 1565 (D. Năgler, *op. cit.,* nr. 63, p. *33; ci.* T. Kardos, *ioc. cit.; Istoria României,* II, Bucureşti, 1962, p. 1051).

18 A. Pirnât, *Die Ideologie der Siebenbilrger Antitrinitarier in den 1570er Jahren,* Budapesta, 1961, p. 34—35, p. 37; idem, *Der antitrinttarische Humanist Johann Sommer und seine Tătigkeit in Klausenburg,* în *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa,* ed. J. Irmscher, II, Berlin, 1962, p. 54—55.

19 Pentru ansamblul raporturilor între doua confesiuni majore ale timpului, aceea islamică şi aceea reformată, vezi mai recent cartea lui V. Segesvary, *L'Islam et la Reforme. Eiude sur l'attitude des reformateurs zurichois envers l'Islam (1510—1550),* Geneva, 1977.

20 Ideea o regăsim în spusa unui potrivnic al protestanţilor, iezuitul Antonio Possevino — ce-şi va lega numele de acel colegiu catolic din Cluj care lua, în 1579, sub Ştefan şi Cristofor Bâthory, locul colegiului reformat din timpul lui Ioan al II-lea Sigismund — atunci cînd relatează că pentru Blandrata .şi adepţii săi „turcii şi sîrbii mărturisesc pe Dumnezeu mult mai bine decît fac creştinii (catolici) şi că e mai bine să te converteşti la credinţa turcilor

decît la credinţa catolică" *(Călători...,* II, p. 574. Despre Blandraba vezi şi N. Igna, *Un medic italian la Alba-Iulia in secolul al* XVI-leo, în *Apuium,* II, 1943—1945, p. 399—401).

21 *Giouanandrea Gromo, Compendio di tutto ii regno posseduto dai re Giovanni Transilvano ed di tutta le cose notabili* d'esso *regno (sec. XVI),* publicat de Aurel Decei în *Apuium,* II, 1943—■ 1945, p. 174.

22 A. Veress, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei şi Ţării Româneşti,* I, Bucureşti, 1929, nr. 251. p. 201—202, edictul conţinînd în fapt o invitaţie către „pribegii" protestanţi din Franţa, Spania, Germania şi alte ţări de a veni în Moldova: „Heraclides Iacobus Basilicus Dei gratia Despotas Sami, regni Moldaviae Princeps. .. Itaque cum intelligimus multos propter verbum Dei exules esse tam OK GaUia, Hispania, Germania et aliis locis, cupimus eos, ut ad regnum nostrum se conferant, ornnem enim libertatem christianam et facultatem habitandi illis concedemus".

23 A. Oţetea, *Wittcnberci et la Moldavio,* in *Renaissance und Humanismus,* I, Berlin, 1962, p. 309. De altminteri în Moldova, către 1540, o parte a populaţiei catolice adera la Reformă în acelaşi timp cu cei de aceeaşi credinţă din Transilvania. Să nu uităm, de asemenea, că încă în 1532, la Wittenberg, se găsea un „doctor ex Walachia"; acesta „venit Wittenbergam, ut videat audiatque Martinum Lutherum" (apud Ş. Papacostea, *Moldova în epoca Reformei. Contribuţie la istoria societăţii moldoveneşti în veacul al XVl-lea,* în *Studii,* 4, 1958, p. 62) şi se pregătea să dea o ediţie trilingvă celor patru Evanghelii şi Epistolei lui Pavel: „in lingua Walachica Polonicaque et Theutonica excudi eurare" *(ibidem,* p. 63); vezi idem, *NochmaU* Wittenberg unii *Byzanz: die Moldau im Zeitalter der Reformation,* în *Arcli.* f. *Ref.,* 2, 1970, p. 248—262.

24 A. Jobert, *op.* cit., p. 155 şi urm. Pentru variate aspecte ale antitrinitarismrului ardelean vezi L. Szczucki, *Polish and Transylvanian Vnitarianism in the Second Half of the* 16*h *century,* în *Antitrinitarianism in the Second Half of the I6'h century,* ed. R. Dân, A. Pirnât, Budapesta-Leiden, 1982, p. 231—241; cî. J. Erdo, *The Bibiicism of Ferenc David,* în acelaşi volum, p. 47—55; A. Pirnât, *II martire e Vuomo politico (Ferenc Dăvid e Biandrata),* în acelaşi volum, p. 157—190.

25 K. Zach, *op. cit.,* p. 183.

2(j *Ibiăem.*

27 **Ca tipograf,** negustor de carte, **tăietor şi topitor do litere,** acesta trecuse prin Viena, Debreţin si **Oradea** de undo **Ioan** al II-lea Sigismund l-a chemat la Alba lulia. Aici meşterul avea sa folosească litera şi decoraţia Sn care se ilustrase deja şi care ■— trebuie adăugat — se **situau** la **o** cotă înaltă în acel timp în Europa. Urmaşul său avea să **fie** Hudolf Hoi'fhalter, activ la Alba lulia şi **Debreţin** (E. **Pavel,** ***Meşteri ti-pograii bălgrădeni*** *intre* **1567**—*1102,* în *Apa-lum,* XVII, 1979, p. 299; ci P. Binder, A. Hutt-mann, *Laurentius Fronius, ein kronstădter Buch-druckcr, Holzschnittmeister und* ***Maler*** *des 16. Jahrhunderts,* în *FVL.* 1, 1971, p. 44—ÎS.).

28 Existente în cîteva biblioteci româneşti şi străine, ele au fost semnalate, la noi, în primul rînd — şi au fost cercetate de mine acolo — în cunoscuta bibliotecă a Muzeului Brukenthal de la Sibiu, în două exemplare (D. Năgler, op. *cit.,* nr. 68, p. 35; nr. ti9, p. 35), în acelaşi an (1974) în care Ambroise Jobert socotea exemplarul de la Biblioteca Naţională din Paris ($D^2$1691) drept ,,probablement unique au monde" *(op.* ***cit,*** p. 434). Pentru răspîndirea în diferite colecţii europene a exemplarelor acestui volum — în Olanda, Austria, Polonia, Elveţia, Ungaria, Anglia, Germania, Suedia, Franţa, şi România (la Sibiu, Cluj şi Tîrgu Mureş) — vezi Regi ***Magyarorszăgy*** *Nyomtatvănyok 1473—1600. Res litteraria Hungariae vetus operum impressorum 1473—1600,* Budapesta, 1971, nr. 254, p. **275—** 277 sub anul 1568; cf. Szabo Kârcly, *Regi magyar Konyvtâr,* **II,** Budapesta, 1885, nr. 106, p. 26", Soltesz Zoltânne, *A. Magyarorszăgi ktinyvdiszitesa XVI. Szâzadban,* Budapesta, 1961, p. 87, pi. XL/l—6. Unul din exemplarele sibiene este legat împreună cu opera lui Francisc Dâvid „Refutatio scripti Petri Melii, quo nomine Synodi Debrecinae docet Jehouaiitatem et trinitarium Deum Patriarchis Prophetis et Apostolis incognitum". apărută tot la Alba lulia, tot în tiparniţa lui Hoffhalter şi tot în anul 1567 (D. Năgler, *op. cit.,* nr. 70, p." 35). Această **din** urmă lucrare constituia răspunsul conducătorului antitrinitarienilor din Cluj — cei ce va ajunge, după un deceniu, în 1578, în dispută cu Fausto Sozzini **el** însuşi, evoluînd spre un radicalism pe care îl vor reprezenta adepţii săi, aşa-numiţii „sabatişti" cu idei „iudai-zante", respingînd dogma nemuririi sufletului, împărtăşania şi Duminica — la atacurile Ini Petms Meliusz, fostul elev de la **Wittenberg,**

devenit primul supraintendent calvin al Transilvaniei. De menţionat este şi faptul că tot din tipografia atbensă a lui Hoffhalter — activ la .. Oradea în: 1565—1566, apoi la Alba Iulia în 1567—1568 (K. Zach, *op. cit.,* p. 199, p. 216) — au ieşit de sub teascuri alte lucrări polemice . ale lui Francisc Dâvid în materie trinitară (D. Năgler, op. cit., nr. 75, p. 37) şi cristologică *(ibidem,* nr. 77, p. 37—38), răspunsuri date lui Meliusz *(ibidem,* nr. 78, p. 38; nr. 79, p. 38).

29 A. Jobert, *op. cit.,* p. 165.

30 Pentru această doctrină, *ibidem,* p. 127—130; pentru cartea respectivă, vezi şi St. Kot, *L'inţluence de Michel Şervet sur le mouvement antitrinitarien en Pologne et en Transylvanie,* în *Autour de Michel Şervet et de Sebastian Castellion,* ed. B. Becket, Haarlem, 1953, p. 98.

31 Aceştia doi aveau să colaboreze şi în redactarea unei „Refutatio scripti Georgii Maioris", apărută la Cluj în tipografia lui Gaspar Heltai, în 1569 (D. Năgler, *op. cit.,* nr. 83, p. 40). Pentru Blandrata şi prezenţa sa la Alba Iulia — cu invocarea cărţii acesteia — vezi D. Caccamo, *Eretici italiani in Moravia, Polonia, Transilvania (1558—1611}. Studi e documenti.* Florenţa-Chieago, 1970, p. 22—24. Pentru Dâvid — fără referire însă la acest volum — vezi H. Fodor, *Ferenc Dăvid, der Apostel der religiosen* Ouldung, în *Archiv fur Kulturgeschichte (=Arch. f. Kv.lt.),* 1, 1954, p. 18—29.

32 Această imagine şi la A. Jobert, op. *cit.,* pi. VI, p. 80—81, p. 129.

33 A. M. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten,* în *Ausgeivählte Schriften und Wurdigungen,* p. 199—304, Pentru o istorie a imaginilor lui Antichrist din plin ev mediu occidental pînă la xilogravurile unor incunabule de la sfîrşitul veacului al XV-lea, vezi G. Schiissler, *Studîen zur Ikonographie des Antichrist,* Miinchen, 1975.

34 *Tajelhilder Cranach d. A. und seiner Werkstatt,* ed. Ed. Flechsig, Leipzig, 1900, pi. 10; H. von Hintzenstern, *Lucas Cranach d. A. Altarbilder aus der Reformationszeit,* Berlin, 1972, p. 68— 69. Pentru diferite imagini ale Trinităţii — creştine, dar şi ,,satanice-' — în cursul evului mediu şi la începuturile Renaşterii, vezi şi J. Baltru-saitis, *Ce Moyen Age fantastique. Antiquites et exotismes dans Vart gothique,* Paris, 1955, p. 33. p. 34, p. 36.

35 Pentru comentarea gravurilor cărţii din 1567 de la Alba Iulia vezi K. Gorski, *Grzegorz Pawel* z Brzezfn, Cracovia. 1929, p. 204, fig. 4; p.

206—207, fig. 6—7. Mai recent, citeva gravuri sînt reproduse la J. Fitz, *A Magyarorszâgi nyomdăszat, konyvkiadăs es konyvkereskedelem t&rtenete,* II, Budapesta, 1967, p. 217. Pentru cartea din 1569 de la Cluj — „Refutatio scripti Georgii Maioris, in quo Deum trinum in personis et usum in Essentia Unicum deir.de eius Filium in persona et duplicem in naturis ex lacunis Antichristi probare conatus est", pe care am cercetat-o în Biblioteca Muzeului Brukenthal din Sibiu — vezi D. Nâgler. *op. cit.,* nr. 83, p. 40.

S. Jako, *Tipografia de la Sibiu şi locul ei în istoria tiparului românesc din secolul al* ***XVI-lea,*** în *AUC,* VII, 1964, p. 102; L. Demeny, D. Si-monescu, *Un capitol* ***important*** *din vechea cultură* ***.românească (Tetraevanghelul,*** *Sibiu, 1540) în Studii şi cercetări de documentare şi bibliologie,* supliment 1, 1965, p. 15—16.

37 Estr cazul unui muzician din preajma lui Sigismund Bâthory — Pietro Busto din Brescia — care ştia în 1595: „Aici se fac clădiri din pietre scoase din ruinele romanilor... şi săpînd se găsesc antichităţi: statui de marmură cu multe inscripţii şi multe medalii de argint şi, cîteodată, de aur" *(Călători...,* III Bucureşti, 1971, p. 438). Un gust similar pentru antichităţi pare a fi existat — desigur, într-o altă măsură — şi în învecinată Ţară Komânească a secolului al XVI-lea, dacă reflectăm la împrejurarea că în. hrisovul din 1511 al lui Vlad cel Tînăr pentru cetatea Braşovului unele sigilii boiereşti erau constituite din geme antice mîăţişîndu-l pe Hermes cu Dionysos copil, pe Atena, pe Asclepios poate (A. Sacerdoţeanu, *Hrisovul cu sigilii* ***multiple*** *al* ***lui Vlăduţ*** *vodă către braşoveni,* în *Revista Muzeelor* ***(-RM),*** **4, 1971,** p. 329, p. 331—332), sau după descoperiri de inele boiereşti cu geme înfăţişînd alte divinităţi antice, în aceeaşi epocă, la Retevoieşti; asemenea „Gemmensiegel" prezente în Transilvania secolelor XIV—XVI la clerici, nobili şi orăşeni, se găseau izolat şi în Muntenia sfîrşitului de secol XIV dacă judecăm după inelul cu gemă al lui Nan Udobă de la Curtea de Argeş — cu Asclepios şi Hygiea — sau în Moldova veacului al XV-lea cum o indică inelul sigilar de aur cu gemă de agat purtînd imaginea lui Hercule, al lui Toma logofătul; C. Rezachievici. *Cel mai vechi sigiliu inelar (matrice) de dregător moldovean (sec. XV) păstrat în Polonia* în *Revista arhivelor,* 3, 1984, p. 340—347. Cît despre mo-

numente de sculptură antică de felul celor ce ar fi putut stîrni imaginaţia gravorului din secolul al XVI-lea de la Alba Iulia în ceea ce priveşte reprezentarea divinităţii tricefale, un exemplu ce poate fi invocat este o ,,Hecate Triformis", aflată în colecţia Muzeului Brukenthal din Sibiu încă înainte de 1823 (nr. inv. 3444). Ea pare a proveni chiar din Apulum (după alte opinii, de la Ocna Mureşului). Informaţiile şi fotografia piesei rai-au fost furnizate cu amabilitate de către colegul Andrei Kertesz.

38 Pentru ele vezi *Istoria artelor plastice*... p. 419—420.

39 Scene din „Viaţa lui Maximilian I", asediile cetăţilor Wolfenbuttel şi Ingolstadt sînt cîteva dintre aceste reprezentări, aproape stereotipe: *Kulturgeschichtliches Bilderbuch* a*".' *drei JaJirhunderten,* ed. G. Hirth, II, 1883, Leipzig-Milnchen, nr. 613, 869—875, 884, 886—893. 961—976.

40 La ambele sarcofage, aceşti „gisanţi" de pe capac nu se mai păstrează în forma iniţială; nu ar fi exclus ca distrugerea să se fi datorat unui moment critic precum acela al luptelor confesionale din secolul al XVI-lea cind, aflăm, la îndemnul lui Blandrata, în 1565, reformaţii ,,au gonit pe preoţi şi au aruncat la pămînt toate altarele, statuile şi icoanele şi... au distrus şi unele tablouri vechi de toată frumuseţea şi le-au ars împreună cu două orgi minunate" *(Călători.* . ., II, p. 344) sau precum cel provocat, un veac mai tîrziu, de invazia turcească în Alba Iulia cînd, în 1658, „toate mormintele regeşti şi princiare au fost pîngărite şi prădate, iar osemintele arse, odată cu biblioteca princiară" (Georg Kraus, *Cronica Transilvaniei. 1608*—7665, ed. G. Duzinchievici, E. Reus-Mîrza, Bucureşti, 19G5, p. 270).

41 Aceste reliefuri ce constituiau, de fapt, prima operă de sculptură a Renaşterii în Transilvania (.1. Balogh, *Az erdelyi renaissance, I. 1460—1541.* Cluj, 1945, p. 376) au fost atribuite iniţial de V. Vătăşianu unui meşter italian din regiunea Alpilor *(Istoria artei feudale*. . ., p. 739), iar ulterior unui sculptor autohton ce va fi lucrat după un desen trimis de la, curtea lui Matei Corvin *(Istoria artelor plastice*.. ., p. 419). \

42 J. Bia'ostocki, *op. cit.,* p. 50, fig. 155.

43 *Ibidem,* p. 50, fig. 152.

44 *Ibidem,* p. 50, fig. 154.

45 *Ibidem,* p. 50, fig. 156.

46 Pentru aceasta vezi Gh. Sebestyen, V. Sebestyen, *Arhitectura Renaşterii în Transilvania,* Bucureşti, 1963.

47 în legătură cu asemenea scenografii de Renaştere avem mărturia francezului Pierre Lescalopier care vizita la Alba Iulia, în vara anului 1574, reşedinţa princiară, la cîtva timp deci după moartea lui Ioan al II-lea Sigismund: „într-o zi ni s-a arătat cortul de război al regelui din urmă. Era întins pe o pajişte şi părea că este un castel mare, zidurile de pînză aveau creneluri şi de departe părea să fie din zidărie; erau două porţi mari de ieşire şi în partea din din faţă şi în cea din dos. înăuntru erau patru pavilioane mari, avînd alături alte patru mai mici drept cămări („pour garde-robes"). In mijloc era o sală mare, de jur împrejurul zidurilor erau staule, despărţite în locuinţe pentru scutieri şi slujitori; toate corzile erau de mă-tase" *(Călători...,* p. 439).

48 Gh. Mândrescu, *Activitatea lui Petrus Iialus de Lugano,* în *AMN,* XVI, 1979, p. 233.

49 J. Bialostocki, *op. cit.,* p. 82.

50 Gh. Mândrescu, *op. cit.,* p. 232.

51 E. Benz, *Wiitenberg und Byzanz. Zur Begegnung tind Auseinandersetzung der Reîormation und der ostlich-orthodoxen Kirche,* Marburg, 1949, p. 74; G. Giindisch, O *contribuţie la biografia umanistului braşovean Valentin Wagner (1510—1557),* în *Studii,'* 2, 1958, p. 119; pentru cultura clasică a lui Wagner, vezi I. Bitay, *Contribuţii la studiul culturii antice In Transilvania în secolul al XVI-lea,* în *AMN,* III, 1966, p. 187.

52 D. Năgler. *op. cit.,* nr. 27, p. 22; cf. E. Benz, *op. cit.,* p. 262.

53 D. Năgler, op. *cit.,* nr. 35, p. 25; pentru personalitatea şi activitatea sa vezi J. Trausch, *Schriftsteller-Lexikon odcr biographisch-literărische Denk-Blătter der Siebenbiirger Deutschen,* III, Braşov, 1871, p. 469—479 (şi în completare la acest volum: *Schriftsteller-Lexikon der Siebenbiirger Deutschen.* ed. Fr. Schuller, IV, Sibiu, 1902, p. 489—491; K. Reinerth, *Humanismus und Reformation bei den Siebenbiirger Sachsen,* In *Siidostdeutsches Archiv,* XIII, 1970, p. 68—71; idem, *Des Kronstădter Magisters Valentin Wagner Wittenberger Studium* în *Arch. f. Ref.,* 1—2, 1968, p. 25—41; *Deutsche Humanisten in Siebenburgen,* ed. B. Capesius, ed. a Ii-a, Bucureşti, 1974, p. 107—110).

54 Am cercetat exemplarul din Biblioteca documentară a Bisericii Negre din Braşov —■ vezi şi *Tipărituri româneşti...*, nr. 35, p. 20 — unde lucrarea face parte dintr-un colligat care mai

cuprinde: „Praecepta vitae christianae". Braşov, 1554 *(ibidem,* nr. 22, p. 14), „Prima **rudi**menta christianae religionis", Braşov, 1554 *(ibidem,* nr. 23, p. 14), „Compendii **grammatices** Graece Hbri tres", Braşov, 1569 *(ibidem,* **nr.** 41, p. 2G) — datorate toate aceluiaşi Valentin Wagner —, „Medicina animae" şi „Ratio et methodus consolandi periculose decumbentes". Braşov, 1557 *(ibidem,* nr. 32, p. 20). Pentru această tipăritură a lui Wagner — existentă, după ştiinţa mea, în afară de Braşov, la Sighişoara şi la Budapesta — vezi şi Szabo Kâroly, op. cit., nr. 75, p. 16—17; Soltesz Zoltânne, *op. cit.,* p. 36, pi. 111/3—4; *Regi Magyarcrszâgy,* nr. 142, p. 184—185; cf. Fr. Teutsch, *Ein săchsischen Todtentanz,* în *Korrespondenzblatt des Vereins jur siebenbiirgische Landeskunde.* III, 4, 1980, p. 37—38; K. K. Klein, *Valentin Wag-ners Ausgabe der Totentanzbilder Holbeins,* în *Korrespondenzblatt...,* 53, 1—2, 193C, p. 21—22; II. Schuller, *Valentin Wagner als ditiaktischer Dichter,* în *Siebenbiirgische Vierteljahrschrift,* 4, 1934, p. 270—289.

55 L. A. Demeny, *Xilogravurile lui Filip Moldoveanul,* în *Studii şi cercetări de istoria artei. Seria artă plastică (= SCIA)* 2, 1969, p. 229—241.

56 H. W. Janson, *A „Memento Mori" among Early Italian Prints,* în *Journal of Warburg and Courtauld Institutes,* III, 1939—1940, p. 243—248.

57 R. Chartier, *Les arts de mourir. 1450—1600,* în *Annales,* I, 1976, p. 51—75. Pentru succesul european al acestor „artes" vezi A. Tenenti, *La vie et la mort ă travers l'art du XV-e siecle,* Paris, 1952, p. 49—50, iar pentru legătura scenelor macabre cu sentimentul dragostei de viaţă, de „omnia temporalia": Ph. Aries, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen-âge ă nos jours,* Paris, 1975, p. 35, p. 38 şi urm., p. 46 şi urm., p. 83; cf. L. Reau, ***Iconographie*** *de l'art chretien,* **II,** Paris, 1957, p. 653—654; P. Chaunu, *La mort a Paris,* XVJe. *XVlJe et XVIIIe siecles,* Paris. 1978, p. 275 şi urm. Pentru metodologia generală a chestiunii, vezi sugestiile lui M. Vovelle, Les *attitudes devant la mort:* problem.es de *methode, approches et lec-tures differenies,* în *Annales,* 1, 1976, p. 129— 132.

58 Pentru Liitzelburger vezi P. Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt in irier Jahrfcunăerten,* Berlin, 1921, p. 231, p. 233 şi urm., p. 2\5; P. Mantz, E. Lievre, *Hans Holbein,* Paris, f.a., p. 83—87; cf. A. Tenenti, II *senso della morte e*

i amore della vita nel Rinascimento (Francla e *Italia),* Torino, 1957, p. 465; H. Rosenfeld, *Der Totentanz als europäisches Phănornen,* în *Arch. f. Kult.,* 1, 1966, p. 54—83.

59 *Kulturgeschichtliches Bilderbuch ...*, II, nr. 650—690; pentru ediţiile ei succesive vezi R. Chartier, *op. cit.,* p. 59—60. Aceste xilogravuri — ca şi desenele lui Holbein — au primit de asemenea o interpretare socială, fiind puse în legătură cu războiul ţărănesc german din 1524—1525: Moartea apare reprezentată aici, naiv, ca un adversar ireductibil al celor puternici şi bogaţi, dar ca protectoare a celor umili, a celor care trudesc (K. H. Klingenburg, *Holbeins „Bilder des Todes" in ihrem Bezug zur friihbiirgerlichen Revolution,* în *Bildende Kuns'i,* 3, 1975, p. 142—146).

60 H. Schuller, *op. cit.,* p. 276, In răstimpul de zece ani dintre ediţia lyoneză a lui Omler şi aceea braşoveană a lui Wagner, cea dintîi a cunoscut mai multe reeditări în lumea germană, cu imagini absolut identice a căror sursă comună sînt cele, şi mai vechi, ale lui Liitzelburger; pilduitoare în acest sens sînt reeditările de la Koln („apud haeredes Arnoldi Birckmanni") din 1555 şi 1557 — ultima, aşadar, din chiar anul întreprinderii transilvane —, cercetate de mine la Biblioteca Naţională din Paris (Res. D. 38288, Res. D.80089). Din amintitele 53 de imagini ale ediţiilor succesive după „Georgius Aemylius", cartea de la Braşov a preluat — identice, cu apropieri foarte mari- sau cu diferenţe notabile — 15 imagini (nr, 1, 3, 4, 25, 27—29, 31, 33—36, 39, 52, 53) şi anume: *Facerea lumii. Izgonirea din rai, Adara lucrînd pămîntul, Moartea* cu chip *de bătrînă, Moartea cu învăţatul, Moartea cu bogătaşul, Moartea cu zarafii, Moartea cu cavalerul. Moartea cu eleganta, Moartea cu îndrăgostiţii, Moartea cu tînăra. Moartea Xuînd copilul,* precum şi *Judecata de apoi* şi „stema Morţii" străjuită de un bărbat şi o femeie.

61 J. Bielz, *Die Graphik in Siebenburgen,* Sibiu, 1947, p. 8.

62 P. Binder, A. Huttmann, *op. cit.,* p. 42.

63 J. Bielz, *op. cit,* p. 10; K. Zach, *op. cit.,* p. 217; pentru acesta vezi şi V. Jugăreanu, *lacobus Lucius Transilvanus, tipograf* ţi *gravor (1530—1597),* în *Studii şi cercetări de bibliografie,* XII, 1972, p. 75—83; cf. *Allgemeine Deutsche Biographie,* 19, Leipzig 1884, p. 352—354. La cîteva luni după prezentarea de către mine a unor părţi ale acestui studiu drept comunicare la a Ii-a sesiune a Comitetului Naţional Român de

Istoria Artei, Bucureşti, 21 februarie 1983, sub titlul *Gravură de carte şi sculptură funerară in Transilvania epocii Reformei,* cercetătoarea braşoveană Marianne Siegmund a abordat la rîndu-i chestiunea identificării autorului acestor gravuri *(O carte ilustrată tipărită la Braşov în* 1557, comunicare la sesiunea „Valori bibliofile din patrimoniul cultural naţional. Cercetare-valorificare", V, Tîrgovişte, 21 mai 1983, pregătită pentru tipar sub titlul *Contribuţii la stabilirea identităţii xilogravorului lacobus Lucius în ilustrarea cărţii braşovene „Irnagines mortis selectiores" din 1557).* După opinia sa, Jacobus Lucius „Coronae Transylvanus" ar fi realizatorul xilogravurilor, ipoteza întemeindu-se pe descoperirea, în două imagini — cea a „Morţii luînd copilul" şi cea a „Morţii cu bogătaşul" —, a iniţialelor „LJ" şi „JL" foarte rudimentar compuse şi trasate. Observaţia, interesantă în sine, nu poate însă rezolva chestiunea atribuirii din mai multe motive: a) monograma îndeobşte ştiută a artistului de origine braşoveană — activ însă, mereu, în alte părţi din Transilvania şi mai apoi în Germania —, atunci cînd nu este „JLCT", constă din împletirea literelor „J" şi „L", ceea ce nu este cazul în exemplarul nostru; b) modestia extremă a redactării acestei monograme, fie ea şi de tinereţe, contrazice total ceea ce ştim despre excelenţa artei acestui meşter gravor ce avusese deja prilejul, după studii la Leipzig, să se ilustreze în oficina clujană a lui Gaspar Heltai unde realizase deja remarcabile iniţiale cu motive florale şi antropomorfe, la „Cathechismus minor" din 1550 şi la alte tipărituri din anii 1551—1554 (Soltesz Zoltânne, *op. cit.,* p. 54 şi urm., pi. XIV—XV, pi. XVII, pi. XIX); c) existenţa unui decalaj cronologic sensibil — propus de autoarea citată — între momentul alcătuirii gravurilor (cea 1554, cînd artistul ar fi putut fi readus de Wagner în oraşul natal, înaintea plecării la Wittenberg) şi cel al tipăririi cărţii propriu-zise (1557) nu poate fi susţinută, fiind evidentă, la o cît de sumară cercetare a exemplarului, concomitenta şi corelarea celor două acţiuni, realizarea gravurilor şi realizarea tiparului. în această situaţie, oricît ar fi de tentantă, atribuirea în cauză nu cred că poate fi, deocamdată, reţinută.

64 J. Bielz, *op. cit.; Allgevieines Lexikon der bildenden Ki'mstler von der Antilţe Jbis zur* Gegenivart *begriindet von Ulrîch Thicrne und*

Felix Becher, XXIII, Leipzig, 1929, p. 439; T. Tarangul, *Un portret de Jacobus Luciua Transilvanus în colecţia Muzeului Brukenthal,* în *RM,* 2, 1969, p. 185—186; cf. *Muzeul Brukenthal Sibiu. Galeria de artă,* Bucureşti, 1982, p. 38— 39 (text de A. Avram care a avut amabilitatea de a-mi comunica unele date legate de portretul în discuţie). Acest portret atribuit lai Cranach — iar ulterior lui Jacobus Lucius, a cărui monogramă se află gravată lîngă piciorul drept al personajului reprezentat —, realizat la un an după moartea modelului (viaţa lui Melanchton se încheie în 1560), nu a-pare între cele, numeroase, înregistrate de Si-bylle Harksen *(Bildnisse Philipp Melanchtons,* în *Philipp Melanchton.* ***Humanist, Reformator,*** *Praeceptor Germaniae,* Berlin, 1963, p. 270— 287) şi datorate lui Diirer, Hans Holbein cel Tînăr, **Heinrich** Aldegrever, Lucas Cranach cel Bătrîn şi Lucas Cranach cel Tînăr. O xilogravura a acestuia din urmă, de cea mai bună calitate şi datată în chiar anul 1560, cu semnul distinctiv al artistului, de fapt blazonul „burghez"' al acestuia, moştenit, cu minime modificări, de la tatăl său — dragonul zburător cu aţipi de liliac *(ibidem,* p. 275, pi. Vi) — este foarte apropiată de imaginea volantă, provenind dintr-o carte germană, din Muzeul Brukenthal. Ea se găseşte în Staatliche Kunstsammlungen Dresden Kupferstich-Kabinett (J. Jahn, Lucas *Cranach als Graphiker.* Leipzig, 1955, p. 61—62, fig. 8; W. Schade, *Die Malcrfamilie Cranach,* Dresda, 1974, pi. 227; după februarie 1558 Lucas Cranach cel Tînăr pictează un portret al lui Melanchton — *ibidem,* p. 103 — , reluînd chipul umanistului, în 1565, alături de cel al lui Luther, în pictura epitafului lui Joachim von Anhalt, *ibidem,* pi. 250).

65 *Tipărituri româneşti...,* nr. 12, p. 8; nr. 14, p. 9, în Biblioteca documentară a Bisericii Negre din Braşov, tn general, pentru împodobirea legăturiior de carte germană în epoca Reformei vezi, mai recent, K. von Rabenau, *Das Bildprogramm der Wittenbergcr Bucheinbände. Tragcn zur Verbindung vom Rejormation und* ***Humanismus*** (comunicare la colocviul internaţional **„Artă** şi Reformă", Eisenach, 10 septembrie 1982, publicat, cu titlul uşor schimbat, în *Von der Macht der Bilder,* p. 319—328); cf. V. Căliman, *Coperta de carte şi legătorii braşoveni,* în *Cumidava,* VIII, 1974—1975, p. 209— 210.

66 S. Harksen, *op. cit.,* p. 274, pi. III, 1. Un alt portret al lui Melanchton — cu prototipul în grafica lui Cranach — ne întîmpină în cazul, din 1537, al unei medalii datorate lui Hans Reinhart, avînd pe o față imaginea lui Johann Friederich al Saxoniei, iar pe cealaltă chipul ilustrului cărturar.

67 Pentru comparații în acest sens, vezi H. Schuller, *op. cit.,* p. 279—281. In această chestiune a „răsturnării" imaginii copiate, în diferite arte, și a naturii perceperii sale, de văzut observațiile mai vechi ale lui Heinrich Wolfflin din *Uber das Rechts und Links im Bilde,* în *Gedanken zur Kunstgeschichte,* Basel, 1941, p. 82—90 și *Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons,* în același volum, p. 90—96.

68 Prețioase sugestii am primit, pentru aspectele tehnice ale acestei transpuneri, în domeniul gravurii vechi, de la profesorul Simion Iuca.

69 H. Schuller, *op. cit.,* p. 285.

70 *Ibidem,* p. 288.

71 *Ibidem,* p. 286.

72 C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde,* Leipzig, 1930, p. 135—138 (indicația bibliografică mi-a fost oferită cu colegială solicitudine de muzicologul Vasile Tomescu).

73 Pentru H. Schuller *(op. cit.,* p. 278) originea lor era neștiută.

74 H. Wischermann, *Mors Meditans. Ein Beitrag zu drei Medaillen auf den Augsburger Arzt Adolph Occo III,* în *Arch. f. Kult.,* 2, 1976, p. 432—443.

75 G. Canguilhem, *L'homme (de Vesale) dans le monde (de Copernic),* în *Panorama des sciences humaines,* ed. D. Hollier, Paris, 1973, p. 23—24.

76 *Ars medica,* Philadelphia, 1985, p. 159—161; H. Wischermann, *op. cit.,* p. 434.

77 *Ibidem,* pi. II, fig. 4.

78 *Ibidem,* pi. IV, fig. 6.

79 Ibidem, pi. VII, fig. 10.

MANIERISM Şi „PRIM BAROC"
POSTBÎZA^îfN
ÎNTRE PQLOMSA SI STAMBUL

Celui care îşi dă osteneala să răsfoiască cu **atenţie** inventarele în limba polonă — păstrate în arhivele de la Varşovia şi Wrociaw — ale unor mari averi făcute în Moldova anilor din jurul lui 1600 şi în primele decenii ale veacului al XVII-lea — inventare publicate cu ani în urmă[1] — nu poate să nu-i atragă luarea aminte, dincolo de înşiruirea bogăţiilor strălucitoare şi sonore ce mărturisesc fastul voievozilor şi al domniţelor din neamul Movilă, dincolo de coroanele din plăci de diamant, de bijuteriile nenumărate cu rubine, perie şi, iarăşi, diamante, dincolo de şiragurile cu perle din Indiile orientale, menţionarea stăruitoare şi semnificativă a unor podoabe felurite, ale costumului şi ale interiorului princiar, ce trimit desluşit, deopotrivă, spre eleganta, scînteietoarea şi colorata lume turco-persană şi spre aceea a Apusului, a lumii central-europene mai ales, amatoare, pe atunci mai mult ca niciodată, de bizarerii, de ornamente fără număr şi de exotisme manieriste.

între bogăţiile lui Ieremia Movilă, duse de soţia sa în Polonia şi ajunse în stăpînirea ginerelui său — soţul Ecaterinei Movilă —, principele Samuel Korecki[2], citim că se aflau fluturi de diamant, brîie domneşti cu nestemate, harnaşamente şi săbii de aur cu diamante şi ma-

SiSli

tostaturi, alături de ligheno şi ibrice de aur sau sfeşnice aurite, lucrate în cunoscutul oraş sud-german al manierismului care era Augsburgul[3] — în aceeaşi Germanie de unde aveau să vină peste ani şi unele argintării ale lui Vasile Lupu, cizelate la Regensburg[4] —, alături de un atît de exotic, decorativ şi inutil semn de lux închipuit de un elefant de argint[5], căruia îi putem atribui originea, fără teamă de a greşi, în aria manieristă occidentală; în acelaşi timp, fiica lui Ieremia Movilă, Măria, devenită soţia lui Ştefan Potocki, voievodul de Braclaw şi general al Podoliei[6], avea cingători de catifea roşie şi neagră, bătute cu pietre scumpe, altele de argint aurit pentru care se consemnează „lucrătura ungurească", o „ţesătură moldovenească cu perle şi fluturi de aur", ţesături de mătase persană, „o manta de purpură căptuşită cu brocart alb turcesc", zeci de covoare persane şi de pînzeturi turceşti. Acestea din urmă aveau să fie regăsite, cu harnaşamente de model turcesc, şi între bunurile lui Moise vodă Movilă, nepotul de frate al lui Ieremia, depuse în 1656 la biserica ortodoxă din Liov[7], ca şi între cele ale rudei Movileştilor, succesor al lor pe tronul Moldovei şi în stăpînirea unor domenii din Polonia meridională, Miron Barnovschi[8], ducînd cu el covoare şi chilimuri persane[9], cearceafuri de mătase turceşti, paloşe şi săbii aurite, încrustate cu pietre şi acele minunăţii ale timpului care erau ceasornicele[10], atît de frecvent reprezentate, cu sens simbolic, în pictura manieristă occidentală către 1600[11].

Nu poate scăpa, desigur, nici unui cunoscător al istoriei noastre împrejurarea că toţi cei amintiţi pînă aici, fără excepţie, au fost strîns legaţi, în primii ani ai secolului al XVII-lea, de politica şi de moravurile Republicii nobiliare a Poloniei, fie avînd indigenatul — acordat de regele electiv de la Varşovia şi de Seim, din ultimii ani ai secolului anterior pînă la mijlocul celui de care vorbim,

unui număr de voievozi şi mari boieri moldoveni înrudiţi şi uniţi, în bună parte, printr-o aceeaşi apartenenţă la interesele politicii poloneze faţă de înalta Poartă pe care nu o dată le-au mediat[12] —■, fie intrînd direct, prin alianţe matrimoniale, în rîndurile marii nobilimi şi ale magnaţilor poloni. Legaţi fiind, pe felurite căi ale credinţei, ale politicii, ale negoţului de Liov şi de Camenîţa, de Cracovia şi de Bar, purtători de însemne heraldice acceptate între armorialele poloneze (în averile lui Barnovschi vodă sînt amintite chiar „embleme ţesute cu aur"[13], iar Movileştii au propria lor stemă, cu săbii încrucişate[14]), ei au fost cu toţii autentici şi cultivaţi „homines novi" ai Moldovei premoderne, reprezentînd o nouă mentalitate şi o nouă tipologie pe care le-am evocat în alt loc[15], amintiţi în cronicile ţării — la Miron Costin, şi el fiul unui ,.om nou", de pildă — pentru „mîndria" portului hainelor[16], pentru averile şi trufia lor în consens cu noul regim nobiliar acum triumfător şi pe meridianul românesc. Pentru a înţelege mai bine această revărsare atît de orientală de fast cu care înţelegeau să se înconjoare — ca niciodată nimeni pînă la ci şi după ei — puternicii Moldovei din prima jumătate a secolului al XVII-lea, va fi trebuincios să amintesc, ştiută fiind importanţa istorică a factorului polonez în aceste părţi de Europă tocmai în această vreme, că ne aflăm din plin în epoca în care, sub Sigismund al III-lea (1587—1632) din dinastia suedeză Vasa şi sub fiul şi urmaşul său Vladislav al IV-lea (1632—1648), o preocupare centrală a Poloniei a constituit-o politica faţă de Stambul, că tocmai acum ideea iagellonică a cruciadei antiotomane către Dunăre şi Balcani era. din nou cultivată[17], că şirul confruntărilor militare polono-turceşti era inaugurat către 1620 la Ţuţora şi la Hotin, ele fiind mai apoi obiect al interesului diplomatic mai ales din partea voievozilor de la Iaşi, de la Alexandru Iliaş şi Radu Mihnea la Vasile Lupu; la fel, nu trebuie uitat

că ulterior „unirii de la Lublin" (1569), centrul de gravitate al vastului stat polon-lituan s-a deplasat spre răsărit, spre o lume ucraineană şi bielorusă în contacte mai strînse, mai vechi şi mai dramatice — ca şi aceea din Moldova sau din Ungaria — cu Orientul islamic; aceasta, într-un peisaj social în care lupta regalităţii cu marii magnaţi şi cu nobilimea era în floare, în care puterea dietelor şi a dietinelor devenea nelimitată, triumfînd, măcar teoretic, ideea egalităţii nobiliare absolute[18] proclamată şi de insurecţiile antiregale — precum aceea din 1606—1608, zisă „de la Sandomir" — şi în care la hotarele poloneze dinspre sud-est se creau uriaşele domenii devenite autentice autonomii teritoriale, aşa-numitele „majorate" ale unor magnaţi aflaţi — ca şi marile aeamuri rutene şi polone Ostrogski şi Wisnowiecki, Potocki şi Lubomirski — în relaţii dintre cele mai strînse cu voievozii Moldovei (precum Radziwitti la Nieswiez sau Zamoyski în vestita lor reşedinţă de Renaştere tîrzie de la Zamosc[19]).

în această lume poloneză de graniţă, tot mai legată de Răsăritul postbizantin, locuită de mulţi orientali —■ armeni, evrei, greci — şi unde, de altminteri, „unirea" confesională cu Roma a eşuat în bună parte, iar ortodoxia a rămas majoritară, sprijinită chiar de cei mai bogaţi seniori ai Poloniei începutului de secol XVII — ca palatinul de Kiev, prinţul Constantin Vasile de Ostrog[20] —, cultura elenică şi sud-est europeană în genere, ba chiar şi cea a Levantului erau cunoscute şi la alte nivele culturale decît cele artistice.

Intr-o atmosferă confesională de mare toleranţă prin care Polonia nobiliară se distingea în peisajul luptelor religioase ale Europei apusene şi centrale — toleranţă proclamată atît de umanişti ai secolului al XVI-lea, precum celebrul Andrei Frycz Modrzewski, cît şi de ireniştii veacului al XVII-lea, reprezentaţi de însuşi regele Vladislav al IV-lea, de cancelarul Ossolinski şi de capucinul Magni a

căror comună realizare a fost acea „amica et fraterna collocutio" de la Torun (1645), adunînd laolaltă reformaţi, luterani şi catolici[21] — şi în care cele două milioane de ortodocşi păstoriţi de episcopi ţinînd de mitropolitul Lituaniei, la rindu-i dependent de patriarhul din Constantinopol[22], constituiau o lume aparte legată spiritual de Sudul postbizantin[23]. amintita „unire" a rutenilor, sancţionată la Brest în 1595—1596, cu sprijinul papei Clement al VUI-lea şi al unor catolici levantini, discipoli ai Colegiului grecesc din Roma[24], aducea nu departe de hotarul Moldovei, cu înaltul şi eficientul sprijin regal al înfocatului catolic si fiu de luteran scandinav care era Sigismund al 111-lea, prezenţa iezuiţilor a căror propaganda lua locul celei calvine de la finele veacului precedent (şi care reuşise să facă prozeliţi printre locuitorii de rit grec din Polonia carpatică şi din marele ducat al Lituaniei[25]). Această împrejurare trebuie evocată pentru a înţelege mai bine însăşi situaţia cu totul particulară a ortodoxiei polono-lituano-ucrainiene — legată şi ea, pe multiple căi, de Moldova primei jumătăţi a secolului al XVII-lea —, o ortodoxie ce şi-a imprimat pecetea asupra civilizaţiei acestor părţi de Europă, aflată în relaţii complexe cu Roma şi Constantinopolul şi care era cercetată tot mai asiduu, înainte şi după 1600, de reprezentanţi ai bisericilor orientale, ele însele confruntate, rînd pe rînd, cu protestantismul şi catolicismul nu numai aici, ci şi în Orientul arab şi în ţările române, în sudul Italiei şi la Constantinopoî chiar.

întors din Rusia în 1589 — după ce îşi dăduse girul unui eveniment de însemnătate ideologică capitală pentru lumea răsăriteană, anume ridicarea la rang de patriarhat a scaunului moscovit al „celei de a treia Rome" —, patriarhul ecumenic de mare renume Ieremia al II-lea trecea prin Polonia unde primea sprijinul autorităţilor Republicii regale, stabilea noi ierarhii ale clerului de rit grecesc şi transforma

„frăţiile-[4] ortodoxe de la **Vilna** şi Liov în stavropighii ţinînd de Constantinopol[26], după ce cu **cîţiva** ani înainte, pe aceleaşi meleaguri, venise un patriarh al **Antiohiei,** Ioachim, în sprijinul aceleiaşi ortodoxii ameninţate de propaganda catolică; în 1596 — cu prilejul faimoasei „uniri" de la Brest —, emisarul scaunului de la Constantinopol era un **Cantacuzino,** pe nume Nicefor, iar reprezentantul patriarhului Alexandriei, Meletios Pigas, nu era altul decît acel Chirii Lucaris ale cărui succesive cîrmuiri patriarhale în Egipt şi pe malul Bosforului aveau să-l facă una dintre cele mai proeminente figuri din istoria bisericii răsăritene, apropierile sale luterane ce au marcat atît de mult aceeaşi lume ortodoxă în prima parte a secolului al XVII-lea avîndu-şi obîrşia tocmai acum, în contactele sale cu protestanţii de la Vilna[27]; în fine, în 1618, patriarhul Teofan al Ierusalimului — trecător şi prin ţările române, întors de la consacrarea unui patriarh rus în persoana tatălui primului ţar din dinastia **Romanovilor** — se oprea la Kiev, într-o epocă de puternic prozelitism catolic sprijinit de regele de la Varşovia, pentru care acest înalt ierarh oriental nu era altceva decît un „supus al împăratului turcesc"[28].

Ortodoxia din Polonia şi-a regrupat forţele acolo unde ea predomina numeric, în palatinatele de Kiev şi Braciaw — stăpînite de seniori ce se înrudeau chiar sau erau numai în foarte bune relaţii cu domnii moldoveni —, în Podolia şi, în Volînia, într-o mare parte a Rusiei Roşii şi la Liov unde „frăţia" era dominată politic de elemente moldovene şi greceşti[29]. Această reorganizare se făcea în condiţiile în care, succesiv, erau asaltaţi sau atraşi de propaganda unei Contrareforme latine foarte active în **Mediterana** orientală, înşişi îndepărtaţii **cîrmuitori** supremi ai ortodoxiei polone, patriarhii Constantinopolului din primele patru decenii ale secolului al XVII-lea: Neofit al II-lea stătea în relaţii cu papa Paul al V-lea şi

cu iezuiţii reveniţi în 1608 în capitala sultanilor, Rafael al II-lea avea ştiute simpatii catolice ca şi Timotheos al II-lea, cretanul Athanasios Patellaros s-a apropiat de Roma în lupta împotriva criptocalvinului Lucaris, iar Chirii Kontaris era în legături cu Urban al VUI-lea[30]. Ea avea loc totodată într-un moment în care iezuiţii, de spiritualitate spaniolă îndeobşte, desfăşurau o activitate impresionantă în misionarismul lor polonez[31], mai ales în ţinuturile sudestice ale regatului prin colegiile[32] deschise la Ostrog în 1628, la Kiev în 1646, ca şi prin cele, de rang mediu, de la Bar (pe la 1636), Cameniţa şi Pereiaslav[33], unde se învăţau teologia şi retorica, filosofia, limba latină şi limba greacă şi unde notabilii ortodocşi din Polonia, ba chiar marii boieri şi unii orăşeni din Moldova îşi trimiteau fiii ce dobîndeau aici, în afară de o cultură convenabilă sau chiar remarcabilă, serioase simpatii catolice (de care n-au fost străini la noi nici Movileşti!, nici Costineştii, de pildă).

Simbolul acestei noi rînduiri ortodoxe, tinzînd spre un gen de „aggiornamento" prin care se dorea salvarea moştenirii spirituale a Bizanţului în faţa ofensivei Contrareformei catolice, a fost, desigur, mitropolitul de Kiev din familia domnească a Movileştilor Moldovei, celebrul Petru, fiu al lui Simion vodă, frate al lui Moise vodă şi nepot al lui Ieremia vodă. Activitatea cu totul notabilă desfăşurată de el în fruntea ortodoxiei polono-ucrainiene în prima jumătate a secolului al XVII-lea[34] — devine arhimandrit al mănăstirii kieviene Pecerska Lavra in 1627, este ales mitropolit al Kievului în 1632—1633, prilej cu care regalitatea de la Varşovia recunoaşte biserica ortodoxă egală în drepturi cu aceea „unită", moare în 1647 — a stat sub semnul încercării de conciliere a unor tradiţii confesionale net contrarii; încercare ce a avut darul, în pragul unei crize de felul celei traversate de Polonia în vremea „potopului" suedez, să ridice sensibil nivelul

ortodoxiei răsăritene şi care a înrîurit în mod fericit principalele ţinuturi ortodoxe învecinate — între ele şi cele româneşti —, dîndu-le dimensiuni europene pe care viitorul avea să le extindă.

în centrul de cultură răsăriteană care era Kievul fusese întemeiată o şcoală ortodoxă încă din 1615, pe care mitropolitul Petru avea să o reformeze după model iezuit, preschimbînd-o în Academie şi aducînd în programul ei limbile polonă şi latină (aceasta din urmă învăţată după gramatica lui Alvarez de Paz)[35], ca şi filosofia aristotelică. într-un mediu cultural peste care păstoriseră mitropoliţii Job Borecki si Isaac Kopinski şi în care se ilustrase arhiepiscopul de Polock, Meletie Smotriţki — elev al iezuiţilor din Vilna şi al universităţilor protestante de la Leipzig şi Wittenberg, călător la Ierusalim şi la Constantinopol[36], autor de predici mult ornate în gust baroc, numărîndu-se printre întemeietorii literaturii baroce ucrainiene[37] —, ilustrul vlăstar al Movileştilor, reprezentînd prin el însuşi, prin naştere şi educaţie, o veritabilă sinteză culturală[38], a căutat să configureze într-un chip nou, „modern" pentru acea vreme, o poziţie teore-tic-teologică a ortodoxiei minate dinlăuntru de „erezia" calvină şi atacată din afară de Contrareformă.

Nu este locul a stărui aici asupra contribuţiei lui Petru Movilă şi a aşa-numitului „curent kievo-movilean" la înnoirea spirituală a culturii Orientului european (în Rusia vremii lui Petru cel Mare, de pildă, ecoul Kievului a fost hotărîtor), pentru înţelegerea a ceea ce a însemnat, iarăşi în materie spirituală, dialogul Orientului cu Occidentul în prima parte a secolului al XVII-lea, fiind îndeajuns a aminti sferele în care, din raţiuni felurite, poziţiile bisericii ortodoxe ucrainiene s-au apropiat de cele ale Romei papale: celebra „Confessio fidei orthodoxae" a lui Movilă, înfăţişată în limbă latină la sinodul din 1640 de la Kiev, împo-

triva tezelor fostului patriarh ecumenic procalvin Chirii Lucaris, reţinea, de pildă, doar două puncte de divergenţă cu catolicii, dintre care unul era acel mult dezbătut primat papal, dar accepta existenţa Purgatoriului[39]; alte înrîuriri catolice, mai curînd cu caracter exterior, au fost remarcate în textele movilene[40], după cum s-a demonstrat că memoriul ajuns la Roma în 1645 la congregaţia De Propaganda Fide şi intitulat „Sententia cujusdam nobilis poloni graecae religionis", pentru unirea bisericilor răsăriteană şi apuseană în spiritul conciliului de la Florenţa şi nu în cel al „unirii" mai recente şi strict zonale de la •Brest, îi aparţine în întregime aceluiaşi ierarh ortodox, atît de cunoscător al culturii iezuiţilor şi al rînduielilor catolice, care era Petru Movilă[41].

Fără îndoială însă că în apropierile Occidentului catolic şi protestant de Orientul ortodox postbizantin, aşa cum au avut ele loc în părţile polono-ucrainiene — ca şi, de altminteri, în insulele greceşti şi la Veneţia, pe coasta dalmată şi în ţările române —, apropieri explicabile prin evenimente ale politicii şi, într-o bună măsură, prin fapte, oameni şi opere aparţinînd sferei ecleziastice, au avut şi continuă să aibă cu mult cea mai mare relevanţă cele ţinînd de un domeniu al civilizaţiei unde fenomenul intercuîturaţiei este cel mai evident. Mă refer, s-a înţeles desigur, la cel al artelor plastice, în care contactele stilistice ale Renaşterii tîrzii, ale manierismului şi ale barocului din Polonia cu aria postbizantină, cuprinzînd zonele româneşti şi cele balcano-otomane, au fost — mai ales pentru părţile de miazăzi-răsărit ale Republicii nobiliare şi pentru unele ţinuturi învecinate — numeroase şi pline de consecinţe, nu doar pentru istoria artelor numai, imediat înainte şi imediat după 1600.

In această lume atît de apropiată geografic şi spiritual de Moldova, vom consemna acum şi unul dintre principalele izvoare ale ideoîo-

giei „sarmatismului" polon, de exaltare a virtuţilor nobilimii Republicii regale, cu tot ce ştim că a implicat aceasta în sfera artelor vizuale, a costumului, a recuzitei nobiliare: este vorba de acea „orientalizare" poloneză din secolele XVI şi XVII, tot mai bine cercetată astăzi[42], cu moda sa atît de înrîurită de zonele balcano-otomane şi de cele ale încă importantului hanat tătar al Crimeii[43] — „orientalizare" pe care o regăsim ilustrată şi în inventarele poloneze ale voievozilor români —, modă a cuşmelor împodobite cu pietre preţioase şi devenite însemn de rang social, a cingătorilor luxoase, zise chiar „poloneze", a armelor (şi ele însemne de putere şi rang, lucrate, după modă turco-persană, mai ales la Liov), ornate cu turcoaze, matostaturi şi opaluri, a harnaşamentelor bogate, greu de deosebit de cele turceşti, a brocartului din aur, argint şi mătase („zlotoglow"), lucrat către 1640 în Podolia, la Brody, după modele persane şi turceşti, de meşteri greci veniţi din Stambul, ce înlocuiseră pe flamanzii care lucraseră pînă atunci aici după desene italiene şi spaniole[44]. Sîntem — o arate concluzii ale lingviştilor — în vremea cînd aproape 400 de cuvinte turceşti, arabe şi tătare desemnînd arme, piese de harnaşament, de costum, de interior, pătrund în limba polonă[45]. în care călători contemporani remarcă asemănarea modei poloneze şi a celei maghiare (evident, este vorba de aceea masculină nobiliară) — ca şi a celei din Moldova, Ţara Românească şi Transilvania, adaug — cu moda demnitarilor otomani[46], costumul turcesc de aparat şi cel al sultanului chiar devenind repere de imitat pentru unii magnaţi înconjuraţi, în palatele lor ocoidentalizante, de covoare orientale de mătase cu fonduri de aur, de ceramici orientale, de faianţe şi sticlă pictată adusă din Turcia, din Crimeea şi din Persia (le vom întîlni şi în curtea domnească a Iaşilor către mijlocul secolului al XVII-lea).

Occidentul european, dar şi unele ţinuturi răsăritene, de la Moscova la Iaşi şi Stambul, obişnuite mai demult cu fastul, aveau să fie adînc impresionate în prima jumătate a secolului al XVII-lea de soliile polone ce au rămas vestite pentru risipa ostentativă a unor bogăţii nemaivăzute, precum aceea a cancelarului Jerzy Ossolinski la Roma în 1833[47] — prilej de admirare, în Oraşul Etern, a unor exotice cămile acoperite cu tapiserii aurite sau a unor costume presărate în întregime cu diamante —, aceea de la Paris din 1645 trimisă de Vladislav al IV-lea, semnalată cu fastul ei „persan" de unii contemporani[48] şi, înaintea acestora, cea de la Constantinopol din 1622 a lui Krysztof Zbaraski, trecută prin Iaşii lui Ştefan Toiaşa*[9] şi priiejuindu-i lui Miron Costin cumpănite reflecţii moralizatoare pe marginea „desfrînatelor de tot podoabe" şi a „zburdatelor cheltuiala" ce au rămas celebre în amintirea Ţarigradului[50].

Dar ceea ce mai trebuie remarcat — şi poate în primul rînd — este contemporaneitatea strictă şi joncţiunea perfectă, la nivelul vizualităţii şi al mentalităţii 'nobiliare, a unor asemenea „orientalisme" — apreciate, cu osebire, de unii „oameni noi" acum intraţi în rîndul magnaţilor şi nobililor regatului, într-un climat cercetat de mine, cu ani în urmă, pentru spaţiul românesc[51] — cu gustul pentru exotic al regilor şi al magnaţilor poloni (Sigismund al III-lea cumpăra obiecte aduse din Indiile occidentale, ca şi Radziwuii, elefanţi, precum cel de argint, din tezaurul lui Ieremia Movilă, apăreau în tablourile poloneze de secol XVII, ca şi la fel de exoticii papagali[52]). Şi, din nou, trebuie remarcată prezenţa tuturor acestor elemente extraeuropene — turceşti, arabe sau din Indiile apusene — în acelaşi peisaj artistic în care, mai ales Polonia Mică cu ţinutul Cracoviei, dar şi unele centre însemnate -—• Liov, Lublin sau Zamosc — cunoşteau din plin forme de manierism italo-flamand ce au contaminat, extrem de pitoresc, arhitectura şi sculptura verna-

culară. In cadrul larg, şi mai bine cercetat în ultimul timp, al „manierismului internaţional" specific mai ales mediilor princiare — dar tot mai mult şi celor urbane — din ţinuturile de la miazănoapte de Alpi, între mijlocul secolului al **XVI-lea** şi primele decenii ale celui de al XVII-lea (circa 1550—1620)[53], această artă „vernaculară", ilustrată în chip admirabil de unele case patriciene din bogatul oraş de pe Vistula **Kazimierz** Dolny[54], e caracterizată prin asimetrie, prin accentuarea liniilor longitudinale sau a verticalelor din arhitecturi[55], prin căutarea contrastelor între suprafeţele nedecorate şi supraîncărcarea decorativă a altor porţiuni din unul şi acelaşi edificiu[56], prin exuberanţa decorului, printr-o mare concreteţe plastică a acestuia (nu fără legături, s-a presupus, cu unele influenţe răsăritene posibile prin elementele orientale, de felul celor armeneşti de la Liov şi Zamosc, ca şi prin drumurile neguţătoreşti ce treceau pe aici spre Orient[57]).

In paralel, elementele manieriste de origine străină — cele venite prin filieră italiană, prin artişti activi în sfera sculpturii şi a arhitecturii, precum Santi Gucci sau Morando în slujba regelui Ştefan Bâthory şi a neamului Zamoyski, cele de sorginte flamandă prezente din plin în prosperele cetăţi portuare ale Balticii, ca Gdanskul. dar şi în unele oraşe din interior ca Wrociawul[58] — au adus în toate artele vizuale ale Poloniei noutăţi în consonanţă perfectă cu cele ce au marcat arta europeană din afara Italiei către 1600.

Ceea ce interesează în primul rînd pe istoricul culturii, al artei româneşti, esteVaptul că această aliniere a Poloniei la manierismul internaţional şi aristocratic de la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi din primele decenii ale secolului al XVII-lea (al cărui epicentru a fost Praga rudolfină[59], cu care şi românii vremii lui Miri ai Viteazul au avut bineştiutele contacte), această participare la gustul manierist pentru

decorativ, pentru abstract, pentru virtuozitate şi pentru siluete, cu accentuarea, în arhitectură, a verticalităţii, cu preferinţa pentru formele înalte, alungite, sînt contemporane şi aflate în strînsă legătură — cel puţin în primele două decenii ale secolului al XVII-lea, cele ale unei foarte mari apropieri a Moldovei de „Reepublica Polonorum" — cu elementele de manierism, de manierism local şi foarte specific, al unei zone ortodoxe de tradiţie bizantină, din arta de la răsărit de Carpaţi, aşa cum, pentru întîia oară, le-am relevat cu ani în urmă[60].

Cît despre vîrsta barocă a artei poloneze, cu care în prima parte a secolului al XVII-lea — şi chiar dincolo de acest moment —■ arta Moldovei a fost în fireşti şi încă puţin cercetate contacte, trebuie spus că după 1630 şi pînă către 1670 ea a cunoscut momentul său de deplină maturitate, într-o contemporaneitate strictă şi lesne explicabilă cu dezvoltarea barocului în principalele sale centre de iradiere care au fost Roma şi Parisul[61]. Alături de arhitectura rezidenţială[62], specifică acestui stat nobiliar unde magnaţii au o putere tot mai mare — mai ales îh timpul crizei politice pe care a traversat-o Polonia sub Ioan al II-lea Cazimir (1648—1668) —, înfloreşte acum portretul nobiliar conceput după canoanele celui occidental — îndeosebi germano-olandez[63] —, ca şi portretul funerar, cu înfăţişarea celui defunct înainte de moarte, în toată splendoarea şi bogăţia costumului şi armurilor, armelor şi podoabelor sale[154] (trăsătură ce 6 vom regăsi şi în portretele brodate ale unor personaje aulice din Moldova către mijlocul secolului al XVII-lea); tot acum se vădeşte cu putere gustul barochist polonez pentru decoruri cu marmură de culoare închisă, neagră şi cenuşie[65] (ceea ce nu poate, iarăşi, să nu ne aducă aminte — ca o simplă coincidenţă sau ca mărturie a unui ecou polonez în cetatea domnească a Iaşilor — de folosirea drept brîu al faţadei bisericii mănăstirii Trei Ierarhi, a acelei stranii şi deloc orientali/ante benzi de

marmură cenuşie decorate cu ornamente mai curînd manieriste şi baroce, vrejuri şi măşti incizate „într-un deplin şi voit contrast, stilistic şi tehnic, cu restul operei", după cum observam acum cîţiva ani[66]).

Patronajul regal asupra unor monumente de artă poloneze ale timpului — cel al lui Sigismund al III-lea şi cel al lui Vladislav al IV-lea — a favorizat în bună măsură pe artiştii italieni[67] ce au lucrat pentru iezuiţii din Polonia, ale căror ctitorii de la sfîrşitul secolului al XVl-lea şi începutul celui de al XVII-lea au un caracter „roman" pronunţat (exemplul cel mai la îndemînă este cel al extrem de armonioasei biserici Sf. Petru şi Pavel din Cracovia[68]). Aceştia aveau să ajungă ca arhitecţi, sculptori sau pictori şi în slujba unor magnaţi ai regatului — patronajul voievodului Cracoviei, Stanislaw Lubomirski, sau cel al neamului Ostrogski sînt notorii în acest sens[69] —, fiind deosebit de activi în Polonia Mică, topind într-o formulă barocă proprie multe ecouri ale artei flamande şi, în genere, ale manierismului, la Cracovia şi la Liov[70], făcînd ca între zonele de puternică iradiere a artei baroce italiene Polonia să se numere, înainte şi după mijlocul secolului al XVII-lea, în primele rînduri.

Or, ţinînd seama de faptul că „primul baroc roman"[71], cu preferinţele sale pentru o scară vastă a monumentului de arhitectură, pentru complexitatea şi neregularitatea formelor, pentru linii şi mase în mişcare, pentru bogăţia materialelor folosite şi pentru fuziunea într-o aceeaşi operă a picturii, sculpturii şi arhitecturii[72] îşi începe existenţa propriu-zisă în chiar centrul spiritual şi politic al catolicismului — mai apoi în întreaga lume de el dependentă — abia către 1620—1630, pentru a atinge culmea dezvoltării sale către 1660[73], cronologia amintită a barocului în regatul învecinat Moldovei poate da unele repere r-˙ " «ite de însemnătate, ca şi unele sugestii pemru explicarea unor coincidente stilistice mai întîi, a unor înrîuriri

stilistice mai apoi în arta moldovenească din timpul domniei lui Vasile Lupu, cea pe care am echivalat-o cu alt prilej[74] unor succesive înfloriri de artă barocă în haină postbizantină si occidentală.

Intre cele două mari puteri cu un rol hotărâtor în istoria politică a Europei orientale în prima jumătate a secolului al XVII-lea, cu alte cuvinte între Polonia şi Turcia, de fapt între înrîuririle alternative sau concomitente ale ariei renascentist-tîrzii, manieriste şi baroce a regatului polono-iituan şi ale ariei postbizantine, balcano-otomane a Imperiului turcesc — altoite, şi unele şi celelalte, pe un fond de civilizaţie tradiţională în care, din punctul de vedere al artelor vizuale, se încheiase deja un ciclu „clasic" medieval şi se deschiseseră după 1600 noi orizonturi, premoderne, de autentică sinteză europeană —, se înscriu principalele momente — trei, după opinia mea — ale istoriei artistice moldoveneşti pînă către 1650.

în această scurtă dar bogată perioadă din istoria culturii şi artei Moldovei, pînă acum cercetată fie împreună cu întregul veac din care face parte, în chip global, fie — ceea ce a fost extrem de pozitiv dar insuficient — în funcţie de unele domnii uitate sau, dimpotrivă, celebre[73], momentul de început îl socotesc a fi fost, şi din punct de vedere stilistic, cel al primului deceniu (1600—1610). Ne aflăm de fapt în anii în care, fără întrerupere, în scaunul Moldovei stau, cu voia Porţii şi a Poloniei[76], numai membrii familiei Movilă —■ prima „dinastie" ivită aici după tradiţionala şi medievala descendenţă muşatină cu care, de altminteri, Movileştii se înrudeau[77] ■—■, lui Ieremia vodă (1595—1606) urmîndu-i fratele său Simion (1606—1607), apoi, alternativ, fiul acestuia din urmă, Mihail (1607) şi fiul lui Ieremia, Constantin (1607—1611)[78]. în întreaga *6torie a Moldovei acesta este, se ştie, momeiv-

tul celor mai strînse legături cu Polonia, de influenţă directă si de nimic îngrădită aici a Republicii nobiliare, de la politică la moravuri şi — am avut prilejul de a o mai arăta — la artă, acum fiind instaurat în Moldova aşa-numitui regim nobiliar cu tot ceea ce a antrenat el în viaţa socială, dar şi în civilizaţia epocii, modelul Movileştilor, al marilor boieri şi ierarhi ce îi înconjurau fiind, în mod firesc, această „crăie leşească" ce le acordase deja sau avea să le acorde mult rîvnita calitate nobiliară între hotarele vastului regat. Acesta este şi motivul pentru care surprinderea, în acest prim moment de istorie artistică a secolului al XVII-lea, a unor legături strînse cu Polonia vădite de arta moldovenească — manifestate nu atît prin împrumuturi cît mai ales prin unele paralelisme de dezvoltare stilistică, acolo pe un fond de tardivă Renaştere locală, dincoace pe unul de sorginte postbizantină, de asemenea autohton — ne apare perfect firească, mărturie de congruenţă şi normală corelare cu unele curente de artă europeană ştiute de ariile culturale din jurul Moldovei.

Cercetînd pe larg contextul est-european - al faimoasei broderii funerare din 1606 de la ' Sucevița a lui Ieremia Movilă, voievod moldav şi nobil polon totodată, înrudit cu marile familii ale Poloniei de răsărit şi de miazăzi, aflat în legăturile ştiute cu coroana polonă şi cu atotputernicul hatman Zamoyski ce-i recunoşteau în 1597 domnia pe viaţă şi ereditară, am putut stabili, dincolo de certa descendenţă a piesei — poate o transpunere în broderie a unui portret pictat al voievedului — din portretul brodat de tradiţie bizantină ai Moldovei secolului al XV-lea, conexiunile sale cu portretul „sarmatic" şi „de aparat" al Poloniei vremii lui Sigismund al III-lea, prin întreaga-i ostentaţie în marcarea rangului, evidenţiat şi de steme, prin veşmintele luxoase — mantie de brocart, cuşmă cu egretă, haină de argint cu cardon de aur — decupate pe un fond

de catifea roşie, reprezentîndu-l pe acest fiu al boierului Ioan Movilă din Hudeşti în întreaga-i maiestate nobiliară, într-o atitudine pe care, cel mai apropiat, am regăsit-o[79] în cîteva portrete nobiliare poloneze din epocă. Unul îl înfăţişează, amintesc, pe Leon Sapieha, mare cancelar al ducatului Lituaniei, voievod de Vilna, reprezentantul lui Sigismund al **III**-lea la al doilea sinod de la Brest pentru ratificarea „unirii" rutenilor cu Roma (1596)[80], campion al toleranţei confesionale poloneze[81], personaj bănuit chiar a fi fost, ca şi Ieremia Movilă, descendent din Muşatini şi aflat în raporturi cunoscute cu neamul aceluiaşi **Ieremia** Movilă[82] (în 1601 şi în 1613), pictat cu mîna pe sabie -— cum e brodat şi Ieremia la Suceviţa —, cu un costum asemănător ceiui purtat de domnul moldovean, dar pe un fundal de falduri şi armuri, în spiritul renascentist tîrziu şi al începuturilor îndepărtate ale barocului; celălalt îl reprezintă, pictat înainte de 1613 — pe un fundal de coloane şi draperii, iar în prim plan cu simbolul manierist al timpului care este ceasornicul —, pe Sebastian **Lubomirski,** castelan de Biecz, în Polonia Mică, ctitor al unei capele din biserica dominicanilor de la Cracovia şi membru al unei familii de cunoscuţi ctitori de edificii baroce impregnate de manierism italo-flamand, menţionat ca „senior şi prieten" în corespondenţa lui Minai Viteazul şi implicat în evenimente moldoveneşti din 1600, legate de rivalitatea luj Ieremia Movilă cu marele voievod de la Bucureşti[83].

Asemenea portrete ale „sarmatismului" polonez indică în chip limpede una dintre zonele de inspiraţie ale broderiei de la Suceviţa — ale realismului, ale forţei individualizante din portretizarea voievodului (deosebită, nu puţin, de convenţionala imagine a aceluiaşi Ieremia Movilă, vag hieratică, zugrăvită în cvasi-con-temporanul tablou votiv aflat în naosul ace-ss.' leiaşi Suceviţe), ale detaliilor de costum, ati-

tudine şi însemne heraldice (stema ţării în scut, surmontată de o coroană princiară) —, după cum decorativismul, schematizarea extremă a spaţiului din piesa moldoveana trimit la aria stilistică a „manierismului internaţional" central şi est~central european.

La fel o făceau — în aceeaşi epocă de apogeu a domniilor Movileştilor — arhitectura şi sculptura decorativă a bisericii mari din mănăstirea de la Dragomirna, înălţată după 1602 şi înainte de 1609—1610, ctitorie a „vlădicii" Anastasie Crimea, episcopul de Rădăuţi şi apoi de Roman, ajuns în 1608 în scaunul metropolitan al ţării; copărtaşii săi întru ctitorie în aşezământul monahal de lîngă Suceava erau acei boieri Stroici[84], credincioşi Movileştilor, ale căror relaţii cu Polonia sînt bine ştiute, „pan Lupul Stroici", învăţatul mare logofăt, fiind nobil al coroanei[65], ca şi fratele său, „pan Simion", marele vistiernic.

Eleganta elansare a Dragomirnei, ce îi face atît de insolită şi de puţin explicabilă, fără raportări la alte zone de artă, poziţia în ansamblul artei moldoveneşti de pînă atunci — şi a cărei înrîurire avea să se recunoască în zvelteţea unor lăcaşuri puţin mai tîrzii[86] —, sugestiile sale goticizante, ca şi contrastul căutat, voit între simplitatea faţadelor la partea infe-rioară şi treptata lor complicare la aceea supele, rioară, culminînd cu supraîncărcarea decorativă * a sculpturii de la turlă[87] ţin, efectiv, de un spi-3§; rit manierist.

Pentru orice cunoscător al arhitecturii vechi moldoveneşti, biserica mare a mănăstirii Dragomirna, care inaugurează de fapt şirul edificiilor reprezentative din secolul al XVIT-lea este, desigur, un fascinant monument, ieşit din scară, înălţimea sa, în raport cu lărgimea, fiind excesivă[88], la accentuarea verticalităţii concurînd aproape toate elementele întîlnite pe faţade, de la soclul înalt la cei trei pilaştri laţi din blocuri de piatră cioplită ce le ritmează în

întregime, uniţi între ei, sub cornişă, de adinei arcaturi orientale în acoladă, sprijinite pe console purtînd, stilizate, motive fitomorfe, suprapunînd un al doilea şir de arcaturi care şi ele, prin înălţimea lor mai mare, accentuează linia verticală a monumentului, în timp ce prin relieful lor mai puţin acut măresc efectele de umbră şi lumină, ca şi unele tensiuni ale acestor părţi superioare ale construcţiei, înviorate şi pline de nerv în contrast cu părţile lor de jos, netede, simple, de o sobrietate sporită parcă de piatra brută ce le alcătuieşte. Cît despre turlă, şi ea foarte zveltă în contextul arhitecturii moldoveneşti tradiţionale, din nou ritmată de la bază pînă către vîrf de arcaturi în acoladă ce-i subliniază elansarea, voi menţiona doar faptul că motivele sale geometrice şi vegetale uşor geometrizate — rozete stilizate, stele născute din romburi, pătrate, ornamente polilobate, palmete — sînt cioplite într-un singur plan, aproape fără sensibile diferenţe de relief, într-o reprezentare plată care şi ea e regăsită în ornamentele cusute pe broderia funerară a lui Ieremia Movilă, constituind un semn manierist distinctiv[89] a cărui dezvoltare într-o autentică expresie barocă va izbucni, după exact trei decanii, pe faţadele bisericii ieşene a mănăstirii Trei Ierarhi[90]. După cum, din nou, o mărturie a situării într-un orizont manierist internaţional mi se pare că o reprezintă aplecarea stăruitoare spre frămîntatele, dinamicele, pe alocuri chiar imprevizibilele şi fantasticele, elansatele şi decorativele reţele de nervuri de piatră profilată împodobite cu medalioane şi scuturi sculptate, cîndva colorate şi aurite, ce descind, ca sursă de inspiraţie, din goticul occidental cu care Moldova fusese de multă vreme obişnuită, însă tratate la Dragomirna într-o viziune pitorească proprie Răsăritului şi componentei medievalizante a manierismului din arta central-europeană în jur de 1600[91]; este vorba de acele împletituri de nervuri ce domină bolta pridvo-

rului, ca şi calotele sferice ale pronaosului, conferind un aspect oarecum unitar, de un decorativism ce se alia cu virtuozitatea şi cu o ireală fugă spre înalt tipic manieriste, primelor două încăperi ale bisericii menite a impresiona pe oricine păşea în ea, aspect pe care celelalte două compartimente — naosul şi altarul —, deosebite stilistic de cele dintîi, într-o fericită asimetrie, îl completează prin policromia picturii murale cu tonalităţi calde de roşu, de galben-portocaliu şî de aur[92].

Tot ceea ce am constatat pînă aici drept caracteristic pentru broderia funerară a primului voievod din neamul Movilă şi pentru arhitectura sau sculptura decorativă din ctitoria mitropolitului Crimca — opere de artă concepute, nu întîmplător, în aceiaşi ani ai primului deceniu al secolului al XVII-lea şi sub o aceeaşi zodie de „internaţionalism manierist" regăsit din Boemia şi de la Baltica pînă în Moldova — sînt numai elemente de manierism, fireşti în atmosfera culturală şi nobiliară a epocii. Ele sînt însă departe de a constitui un „stil" închegat, coerent, sînt doar componente ale unui limbaj stilistic internaţional[93], pătruns la răsărit de Carpaţi, în cea mai mare măsură prin filieră polonă, dar exprimate aici într-un grai autohton, legate încă mult de tradiţia medievală postbizantină, amintita broderie de la Sucevţa fiind o operă cu sensuri mult mai largi, ce uneşte simbolic spiritul artei ortodoxe din Sud-Estul european cu cel renascentist tîrzitt din lumea slavă, catolică şi protestantă, a Poloniei secolelor XVI—XVII,

*

O nouă epocă stilistică în civilizaţia Moldovei primei părţi a secolului al XVII-lea, urmînd celei a Movileştilor şi opunîndu-i-se ca orientare generală, într-un moment politic şi el schimbat, avea să fie marcată de atmosfera istorică ce a succedat în aceste părţi de lume cunoscutei campanii a lui Osman al II-lea de la

Hotin din 1621, atmosferă caracterizată prin doi factori fundamentali şi interdependenţi: slăbirea influenţei polone în Moldova şi reluarea cursului său ascendent, aici, de către autoritatea otomană[94]. *Ne* aflăm în epoca în care pătrunderea masivă, după 1620, şi apoi preponderenţa elementului greco-levantin sprijinit de Poartă şi sprijinindu-se pe dominaţia acesteia devin o realitate a peisajului istoric românesc, noii veniţi — de la Stambul îndeobşte, ca şi din alte ţinuturi balcanice — înconjurînd, ca o autentică clientelă, nu lipsită de unele iniţiative culturale, pe domnii timpului care, în ciuda legăturilor lor de familie cu vechii voievozi, erau mai apropiaţi de curtea sultanilor şi de climatul intelectual al Orientului, educaţi fiind la Veneţia, la Athos sau chiar la Sfambul, precum un Radu Mihnea, un Alexandru Iliaş sau un Alexandru Coconul. Noua orientare a Moldovei n-a rămas fără urmări pentru arta voievodatului din prima jumătate a secolului al XVII-lea în care, mai bine conturat, cel de al doilea moment pe care îl deslușim îşi are cea mai intensă manifestare a sa în deceniul al treilea (1620—1630). Periodizarea aceasta se sprijină, în bună parte, e drept, pe fapte ţinind de o anumită atmosferă culturală distinctă, de anumite tendinţe ale vieţii ecleziastice cu consecinţe cărturăreşti, pe unele mutaţii în structura boierimii sprijinitoare de opere culturale şi, în primul rînd, pe unele evenimente politice al căror ecou în cîmpul civilizaţiei vremii a fost imediat. Aşa cum se va vedea, arhitectura din principalul oraş al ţării nu va lipsi să înregistreze cu fidelitate semnele timpului, pe linia unor înnoiri în contextul artei moldovene, fie ele şi fără consecinţe însemnate.

Se ştie — faptul este valabil, în bună parte, şi pentru istoria Ţării Româneşti[95] — că domniile de la Iaşi ale lui Radu Mihnea — „Radul vodă cel Mare" pentru cronicari, cultivatul fiu al voievodului muntean de la sfîr-

şitul veacului precedent Mihnea Turcitul şi nepotul levantinei Ecaterina de Salvaresso, cea cu binecunoscutele rude şi corespondenţe la Veneţia — în 1616—-1619 şi 1623—1626, cea a fiului său Alexandru Coconul în 1629—1630, în fine cele ale lui Alexandru Iliaş — descendentul din stirpea, şi ea cîndva atinsă de „turcire", a Muşatinilor — în 1620—1621 şi 1631—1633 au reprezentat, între mijlocul deceniului al doilea al secolului al XVII-lea şi începutul deceniului al patrulea, o epocă de neînfrînat amestec al turcilor în treburile Moldovei, de control asupra unor domni puşi de ei dintre cei cu statornice ataşamente faţă de grecitatea stambuliotă, trimişi alternativ pe tronurile din cele două ţări române vecine, prefigurînd astfel, cu un veac, debutul vremilor fanariote ai căror precursori sînt din multe puncte de vedere aceşti principi cultivaţi, mediatori diplomatici intre Polonia şi Poartă —' ca Radu Mihnea şi Alexandru Iliaş —, cu vădite atitudini „monarhice" uneori, precum, din nou, Radu Mihnea.

Pătrunderea levantinilor în ţările române a început încă într-a doua jumătate a secolului al XVI-lea — paralel cu întărirea penetraţiei politice otomane —, sub Alexandru al II-lea Mircea — bunicul lui Radu Mihnea — în Ţara Românească şi sub Petru Şchiopul în Moldova; rodul acestui element precumpănitor grecesc care refăcea, după expresia lui lorga, „Bizanţul pe malurile Dunării"[96], este evidenţiat înainte de toate pe tărîmul vieţii ecleziastice, acolo unde tot mai mulţi sînt ierarhii veniţi din Orientul elenic către care, iarăşi, tot mai mult sînt închinate mănăstirile româneşti[97].

Din Ciprul cucerit de turci în 1571 vin în Ţara Românească şi în Moldova călugări şi viitori conducători ai bisericii noastre, precum acel Luca ajuns în 1583 episcop de Buzău, iar apoi mitropolit muntean, protejat de Radu Mihnea[98], şi tot sub Radu Mihnea ştim că se afla la

Iaşi Neofit din Rodos, care în 1619, traducea *Viaţa Sf. Sava",* după ce înaintea sa stătuse pe lîngă curtea domnilor Moldovei vestitul grec Matei din Pogoniana, mitropolit al Mirelor Asiei Mici, trecut apoi în Ţara Românească în a cărei istorie culturală va intra definitiv[100]. In aceiaşi ani dinainte şi de după 1600 cînd, am văzut deja, înalţi ierarhi ai Răsăritului sau reprezentanţi ai lor ajungeau în Ucraina, în Polonia şi în Rusia, drumul lor trecea îndeobşte pe pămînt românesc ■—■ zăbovise aici Chirii Lucaris, iar călătoria patriarhului Teofan al Ierusalimului din 1617—1618 lăsase urme în ceea ce priveşte relaţiile bisericii noastre cu Orientul —, în timp ce apropierea tot mai vădită, pe aceeaşi linie bisericească, a Moldovei faţă de patriarhatul ecumenic din Constantinopol în vremea lui Radu Mihnea venea să reînnoade cu o tradiţie mai veche, datînd din domnia lui Petru Şchiopul, tradiţie pe care epoca Movileştilor, cu ştiutele-i legături în Polonia catolică, o slăbise în intensitate[101].

într-un atare peisaj cultural nu ne apar decît ca foarte fireşti amintitele închinări -— „afierosirile" — unor aşezăminte monahale şi ale unor biserici din Moldova, acum închegate sau ridicate, către patriarhiile răsăritene şi către diferite mari lavre din spaţiul balcano-mediteranean, la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi începutul celui de al XVII-lea (Hlincea, Galata, Secu, Aroneanu, bisericile Barnovschi şi Sf. Sava din Iaşi)[102], după cum firească este şi strădania unor ctitori proveniţi din boierimea levantină acum formată de a înălţa în Moldova monumente al căror aspect şi ai căror constructori erau legaţi de aceeaşi lume a Orientului greco-otoman.

Cazul cel mai notoriu rămîne, în acest sens, cel al bisericii ieşene a Sf. Sava, monument cu valoare aproape simbolică pentru întreaga orientare a culturii vîrfurilor societăţii din Moldova în cursul deceniului al treilea al se-

colului al XVII-lea, ca şi mai tîrziu, la începutul domniei lui Vasile Lupu.

Ctitoria aceasta singulară, căreia cercetătorii arhitecturii moldovene i-au subliniat unicitatea în contextul artei noastre[103], dar căreia nu i s-a subliniat pînă acum tocmai această calitate de semn cultural foarte explicit[104], datează în forma sa actuală din 1625, datorîndu-se unui înalt dregător al divanului Moldovei, de origine grecească şi legat de Stambul, Ianache Caragea[105].

Construită pe locul unde în veacul precedent existase deja un monument religios — Petru Şchiopul făcuse în 1583 danie acel loc din Iaşi mănăstirii Sf. Sava de la Ierusalim[106] —, biserica cu hramul Adormirii Maicii Domnului (dar mai bine ştiută sub numele ce l-a luat după marea lavră ierosolimitană de care depindea[107]) este un monument de plah dreptunghiular, foarte larg şi luminos, cu două cupole de mare diametru aşezate pe un tambur cilindric — cu un „efect absolut opus" tradiţiei moldovene, după cum nota George Balş[108] —, foarte asemănător unor edificii musulmane din cuprinsul Imperiului turcesc; elementele orientale se regăsesc în interior -de pildă arcele uşor frînte —, ele dînd, oe şi cele exterioare, ca şi întreaga structură arhitectonică, nota specifică acestui monument ieşean căruia călătorii mai vechi, veniţi din Răsărit, i-au recunoscut înrudirea cu cele ce le erau deja familiare. Cazul cel mai elocvent este cel al diaconului Paul din Alep care a poposit chiar în mănăstirea Sf. Sava, cu patriarhul Antiohiei, în ianuarie 1653, remarcînd, în legătură cu această biserică ridicată în întregime din piatră[109], faptul că „zidurile şi temeliile ei sînt masive, cu două turle mari turceşti, adică asemănătoare turlelor de la noi, foarte mari", neobositul drumeţ sirian precizînd că aceste elemente de arhitectură „sînt unice în toată această ţară căci răposatul care le-a clădit, pe numele Ianachi, era de fel din Con-

stantinopol şi postelnic al domnilor moldoveni"[110].

Informaţia aceasta din urmă dată de Paul din Alep este confirmată atît de inscripţia slavonă a bisericii care precizează şi rudeniile „răposatului" — „a început a se zidi şi a se înnoi acest sînt hram dumnealui Ianachie fost mare postelnic /. . ./ nepot al dumnealui Skarlatos (Scărlet)"[111] —, cît şi de cea grecească de unde aflăm[112] că lăcaşul „s-a înnoit din temelii" de acest mare dregător pentru o comunitate monastică al cărei egumen era Ierotei din „preavestitul ostrov Cipru"; această din urmă mărturie epigrafică adaugă — fapt deosebit de preţios şi încă nu prea frecvent în epocă — numele celui ce a condus lucrările de construcţie, anume „Gheorghe din Constantinopol", „căpetenie a meşterilor" sau „protomaistor" (rpOTo^acropov).

Rareori în cazul unui vechi monument românesc îşi dau mîna atîtea informaţii perfect concordante întru recrearea — tocmai prin el — a unei atmosfere culturale precise precum aceea a Moldovei la jumătatea decentului ai treilea din secolul al XVII-lea; un ctitor integral legat de atmosfera levantină, anume grecul Ianache Caragea[113], fiul lui Dumitraşcu, nepot al lui Scarlatos Grama din Stambul —■ despre care Neculce preciza undeva că era „un grec mare, bogat, vestit la Poartă /. . ./ carele şi sulgeriia înpărătiască o ţinea el"[114], încuscrit cu Radu Mihnea, socru al lui Alexandru Coconul şi mai apoi al lui Nicolae Mavrocordat, tatăl Exaporitului —, devenit mare postelnic în Moldova în 1613—1615, în foarte bune raporturi cu Radu Mihnea, dregător în Ţara Românească în timpul aceluiaşi Radu Mihnea şi al lui Alexandru Iliaş, simpatizant, se pare, în bună tradiţie a sincretismului cultural şi confesional al lumii elenice din vremea Turcoraţiei, al „papistaşilor" pentru care restaurase biserica catolică din Iaşi[115]; un beneficiar integrat spiritual aceluiaşi Răsărit

cum era comunitatea de călugări dependentă de Sf. Moimînt şi condusă de un cipriot într-o vreme în care, am văzut, ierarhi veniţi din Cipru cîrmuiau biserica munteană, iar alţi prelaţi greci îndeplineau diferite misiuni culturale în ţările române, erau cronicari, autori sau copişti de cronografe şi de vieţi de sfinţi (precum chiar aceea a lui Sava din Tebaida palestiniană); un „arhitect" creştin provenit din Stambul, probabil un grec cu o oarecare notorietate de vreme ce se simţea nevoia menţionării sale în pisanie alături de ctitorul de rang boieresc şi de egumenul aşijderea grec[116]; un lăcaş de arhitectură păstrat în picioare şi nu foarte mult schimbat faţă de momentul înălţării sale, trimiţînd explicit spre formule artistice specifice lumii otomane — la începutul secolului ai XVII-lea, la Constantinopol era cultivată o arhitectură mai curînd severă, a epocii aşa-numite „clasice", cu faţade^structuri şi forme simple[117], precum cele de la Sf. Sava din Iaşi —, fapt remarcat de chiar călătorii răsăriteni şi care nu putea scăpa atenţiei credincioşilor ce pătrundeau în biserică, între care se prenumărau — tot Paul din Alep ne-o spune[118] ■— şi negustori, desigur dintre acei, creştini, veniţi la Iaşi din părţile Orientului. Această amprentă levantină, orientalizantă, corespundea unei epoci de aliniere a Moldovei la politica Porţii şi, implicit, unei părăsiri a orientării filo-polone din timpul Movileştilor; era o epocă în care fastul aulic al unui domn ca Radu Mihnea — de „temperament imperial", s-a spus[119], şi care pentru Miron Costin, ce-i lăuda apropierea de marea boierime, avusese o cîrmuire „împărăţiei, nu domniei sămănătoare"[120] —, din şirul voievozilor ce au subliniat ostentativ, întăriţi de protecţia otomană — ca şi Vasile Lupu sau Nicolae Mavrocordat mai tîrziu —, „regale" atitudini politice[121], continua de fapt strălucirea domniilor din primii ani ai secolului al XVII-lea. Ea, amintita amprentă, va fi fost împlinită, fără doar şi

poate, de somptuozitatea culorilor, a mătăsurilor, a ceramicilor, a covoarelor, a bijuteriilor tot mai tributare Orientului turco-persan, fapt pe care îl va consemna mai ales perioada imediat următoare, cea a începutului domniei lui Vasile Lupu — continuînd nemijlocit climatul levantin al deceniului al treilea —, într-un mod cu mult mai complet, cu mult mai puţin fragmentar decît în anii precedenţi. Pentru aceştia abia citirea atentă, printre rînduri, a cronicii ţării poate lăsa să se desluşească strălucirea princiară a atmosferei aulice ce-l înconjura pe Radu Mihnea, românul levantinizat vorbitor de greacă, de turcă şi de italiană, căruia un mare preţui tor al său, Miron Costin, nu se putea abţine să nu-i reproşeze — ca altădată, în alt context, dar pentru aceeaşi epocă, bogaţilor soli poloni la Ţarigrad — „zburdată podoaba curţii", amintind de costumele de catifea şi de blănurile scumpe purtate chiar de curtenii mai mărunţi în rang („aprodzii cei de divanu nici la o domnie mai de cinste n-au fostu, cu urşinice mulţi şi cu cabaniţă cu jder şi cu hulpi îmbrăcaţi aprodzii"), dorinţa de fast a voievodului ducînd la stabilirea unei stricte etichete în care veşmintele, bijuteriile, harnaşamentele de ceremonie îşi aveau locul bine rînduit: „Nime den boieri, pană în cei a treia, cu haine cevaşi proaste să nu hie, ci era de scîrbă. Postelnicii, copii den case cu mari podoabe şi cu fotaze la cai"[122].

Este sigur că în anii '20 ai secolului al XVII-lea, în materie de arhitectura ecleziastică, de pildă, nu biserica mănăstirii Sf. Sava din Iaşi — atît de exemplară pentru cultura aulică a epocii, dar atît de izolată în peisajul nostru artistic — era cea care dădea măsura gustului public moldovean, aşa cum în momentul stilistic imediat anterior nu biserica mănăstirii Dragomirna — atît de limpede doveditoare pentru cultivarea unor forme de manierism, dar şi atît de lipsită de legături directe şi evidente cu ceea ce a precedat-o şi a urrnat-o —

fusese expresia fidelă a ceea ce însemna artă curentă şi deplin acceptată în acei ani. Continuînd de fapt linia arhitecturii moldave de la sfîrşitul secolului al XVI-lea, cu sporirea însemnătăţii unor „muntenisme" lesne explicabile în condiţiile istorice ale epocii de după Mihai Viteazul, cu apropierile tot mai marcate între cele două voievodate vecine la care şi-au adus contribuţia şi tot mai frecventele alternări de principi pe tronurile de la Iaşi şi Bucureşti — este cazul unor Movileşti, al unor Radu Mihnea, Alexandru Iliaş, Alexandru Coconul —, monumentele ctitorite de boieri şi de domni în Moldova primelor trei decenii ale secolului al XVlI-lea — Secu şi Solea, Rădeana şi Bîrnova, pentru a le aminti pe cele mai caracteristice — au exprimat în linii generale, de la planimetrie şi structură la alcătuiri de paramente, un.acelaşi curent de artă pe care Unele lucrări de sinteză l-au evidenţiat deja[123]; aşa cum în aceeaşi epocă ctitorii şi meşterii au ştiut dovedi o adecvare remarcabilă la realităţile zbuciumate ale timpului, precum în sfera fortificaţiilor unor biserici şi mănăstiri[124].

Nu mai puţin însă, cele -două monumente care se află în afara seriei tipologice locale a lăcaşurilor de arhitectură moldovenească dinainte de 1630, biserica mare a mănăstirii Dragomirna şi biserica Sf. Sava din Iaşi — cărora li se vor adăuga curînd alte două ctitorii mănăstireşti ieşene, ale lui Vasile Lupu — îşi păstrează întregul interes nu numai ca monumente de excepţie, ci şi — ba chiar în primul rînd, poate —- ca monumente în care stilul cultural al unor epoci istorice, bine circumscrise cu date ale politicii şi ale civilizaţiei, se ■r«?unoaste în ceea ce are mai caracteristic.

Am ajuns altfel la ceea ce putem defini drept ai treilea moment artistic reprezentativ al primei jumătăţi de secol XVII moldovenesc, iluatrai! *âe* iniţiativele multiple ale celui care,

domnind din 1634 pînă în 1653, a **fost** cu dreptate socotit, prin comparaţie cu omonimii bazilei ai grecităţii medievale, „un fel de Vasile al III-lea în noul Bizanţ românesc"[125].

Pentru a înţelege din perspectiva artei, în primul rînd, dar şi din necesarul unghi al politicului, domnia lui Vasile vodă Lupu în deceniile **al** patrulea şi al cincilea ale secolului al **XVII-lea,** va trebui operată de la început o distincţie între două etape care numai aparent formează o unitate, diferenţele dintre ele fiind înregistrate de **la** politic pînă la artistic şi ţinînd în mare măsură de acelaşi loc al Moldovei între Polonia şi Stambul. Am în vedere, pe de o parte, vremea de început a stăpînirii voievodului, primul său deceniu de domnie mai exact spus (1634—1644), care corespunde vremelnicului triumf otoman în confruntarea cu Republica regală preocupată acum de evenimente din nordul şi vestul Europei, instaurării sistemului autorităţii turceşti pe care — într-o măsură mai mare decît Radu Mihnea, cu care venise în Moldova — Vasile Lupu **a** exprimat-o fidel prin apropierea sa de partida greco-levantină din jurul sultanului Murad al IV-lea ce-i sprijinea „Lupului bei" planurile de stăpînire la miazăzi de Milcov[126]; iar pe de altă parte, vremea ce se deschidea către 1644—1646, într-o epocă de echilibru între Turcia şi Polonia, cînd voievodul din Iaşi se apropie de aceasta din urmă ce-i va acorda indigenatul[127] — ca altădată Movileştilor şi credincioşilor lor —, cînd domnul îşi ia drept ginere, în 1645, pe unul dintre cei mai de seamă magnaţi ai regatului de la miazănoapte, Janusz Radziwilt din ramura Birze, viitor hatman al Lituaniei (1654), strănepot de frate al unei regine a Poloniei, unul dintre şefii calvinilor poloni aflat în corespondenţă cu protestanţii din Leiden şi patron al unor artişti olandezi[728].

Nu este deloc întâmplător, desigur, faptul că — reflectînd într-un chip direct şi subtil, neremarcat încă, politicul prin artistic — în

prima etapă a cîrmuirii lui Vasile Lupu, de apropiere necondiţionată faţă de Sublima Poartă, de la începutul deceniului al patrulea pînă la începutul celui de al cincilea, se înălţa, aproape ca un simbol al vremii — continuînd perioada precedentă, cu un monument de factură răsăriteană precum lăcaşul învecinat de la Sf. Sava —■ atît de orientalizanta, ca deco-Pig# raţie, biserică a mănăstirii Trei Ierarhi termi-[3]»- nată în 1639[129]; în timp ce în cea de a doua etapă a stăpînirii trufaşului şi bogatului prinţ de obscură obîrşie balcanică, de orientare diplomatică către Polonia şi de alianţă cu înalţi seniori ai acesteia, de la mijlocul deceniului al cincilea pînă către sfîrşitul domniei, se ridică, , aşijderea la Iaşi, cîndva între 1650 şi 1653[130], în întregime placat cu piatră de talie, cel mai vast edificiu de cult al Moîdovei, biserica mănăstirii Golia, semn al împămîntenirii unei arhitecturi de expresie occidentală, amintind de barocul roman clasicizant, filtrat prin Polonia, recunoscut în arhitravele, ovele, denticulii, frontoanele triunghiulare şi pilaştrii cu capiteluri corintice, cărora li s-au adăugat, prin puterea unei tradiţii recente[^7] elemente de sculptură orientală în tehnica meplat-ului, cu stili-. zări vegetale, vase de flori şi acolade la por- talul interior şi la cel exterior[131].

Dacă vom privi ctitoriile fiului agăi Nico-lae Coci — ajuns adevărat şi munificent arbitru al ortodoxiei răsăritene, dătător de legi şi făcător de patriarhi ■— sub raportul stilului exclusiv, vom constata, cu deosebit interes pentru chipul în care formele estetice străine spiritului artei româneşti au fost primite şi încorporate într-o experienţă multiseculară, că la sfîrşitul deceniului al patrulea al secolului al XVII-lea, pe o structură de arhitectură tradiţională venea să se grefeze decorati-vismul strălucitor, dar ordonat riguros în exuberanţa sa năvalnică, podoaba de obîrşie răsăriteană de la Trei Ierarhi, aşa cum pe o schemă şi ea tradiţională — aceea a portretului bro-

dat — se aduceau inovaţii hotărî toare, de felul celor din parcă însufleţitele portrete, tot de la Trei Ierarhi, cel al soţiei lui Vasile Lupu. Tudosca, şi cel al fiului său Ioan, cusute tot către 1640 cu supraîncărcare de fir ele metal preţios, cu stăruirea, de un realism izbitor, asupra tuturor detaliilor de veşmînt şi de podoabă — haine de catifea cu frunze de aur, blănuri, dantele, bijuterii şi arme[132] —, redate în relief, corespondente, pe planul valorilor tac- J tile, ale faţadelor aflate în apropiere[133]. Ne găsim de fapt, cu asemenea monumente de artă, deosebite ca gen dar atît de înrudite stilistic, în faţa a ceea ce am denumit, cu alt prilej, un baroc local, un „baroc ortodox postbi-zantin", stil al artelor plastice ce reuneşte modalităţi felurite ale repertoriului decorativ bal-canic şi islamic, în slujba propagandei vizuale a unei autorităţi cu veleităţi monarhice, un baroc caracterizat, către 1640 — ca şi acela, strict contemporan, dar altfel exprimat, al catolicismului roman şi al prelungirilor sale foarte pure către Europa est-centrală —, prin profuziunea materialului scos în relief, de la cioplitura aurită în piatră şi în lemn Ia cizelura în metal preţios, şi prin fuziunea într-o aceeaşi operă de artă a mai multor meşteşuguri artistice (arhitectură şi ssailptură, orfevrărie, pictură ş,i broderie)[134]. Acest stil specific epocii corespundea desfăşurărilor, în cheie autentic barocă, de ceremonii aulice din timpul lui Vasile Lupu[135], alaiuri şi nunţi, primiri de ambasade şi „pehlivanii" amintind de Stambulul împărătesc, posibile prin averile imense, reputate printre contemporani, ale domnului, ca şi luxului curţii princiare ieşene împodobite cu ţesături din Asia Mică şi cu vestitele-i „cinii" de la Iznik şi Kutahya[136], sau fastului ostentativ, extravagant chiar, al ctitoriilor aceluiaşi Vasile vodă, unde stăteau alături ■— ne-o spun, pentru biserica de la Trei Ierarhi, uimiţi de atîta stră-lucire, nişte orientali obişnuiţi cu luxul fabu-

los al Răsăritului, creştinul Paul din Alep şi musulmanul Evlia Celebi — strane din chiparos, abanos şi fildeş, uşi cu canaturi de sidef, sfeşnice şi potire, cădelniţe şi ibrice orientale de argint, broderii liturgice cusute cu fir de aur şi cu pietre preţioase, pardoseli de marmură şi tronuri voievodale căptuşite cu catifea purpurie[137].

în climatul cultural al Moldovei, această formă locală şi inconfundabilă de baroc străbătut de fastul postbizantin avea nu puţine paralele cu acela al Contrareformei catolice, chiar dacă cu alte finalităţi; curînd, după nici un deceniu, la mijlocul secolului al XVII-lea, aveau să i se adauge noi forme baroce, de data aceasta de factură strict occidentală, recunoscute în modenatura faţadelor Goliei, în legătură indirectă cu „primul baroc" apusean al cărui triumf definitiv avea să se consume către 1660 în Italia şi, dincolo de hotarele ei, în foarte italienizata lume a Poloniei de unde Paul din Alep ştia că Vasile Lupu, pentru a construi biserica de la Golia, „a adus meşteri învă-
"[138]

Ecoul acestei etape occidentalizante din domnia Lupului vodă[139] va fi recunoscut, cîţiva ani mai tîrziu, la 1655—1656, în expresia faţadelor ctitoriei de la Caşin[140] a urmaşului său în scaun, Gheorghe Ştefan, unde elementele apusene atât de specifice Goliei sânt simplificate şi autohtonizate — exact aşa cum se petrecuseră lucrurile, cîteva decenii înainte, cu exotismele şi manierismele Dragomirnei, preluate, dar mult temperate, în alte ctitorii ale ţării, semn al mirabilei capacităţi de asimilare a unor forme artistice alogene de către meşterii locali —, ca şi în procedeul construirii în piatră de talie — socotit hiperbolic, tot de Paul din Alep, drept una dintre notorietăţile lui Vasile Lupu în Orientul ortodox[141] — a tot mai multe biserici din Moldova celei de a doua jumătăţi a secolului al XVII-lea[14a].

Epoca lui Yasile Lupu, unitar văzută în încercarea ei de sinteză Orient-Occident — dincolo, aşadar, de cele două etape ce mi se pare că trebuie de acum reţinute în legătură cu mutaţiile întregii politici a ţării într-un moment de zenit al culturii ei premoderne — rămîne oricum barocă, într-un specific al acestui ţinut aşezat între Islam şi Occident, prin faptul, estetic fundamental, al triumfului tactilului — regăsit de la sugerarea volumelor în pictură la stucul aurit al frescelor şi al icoanelor, la reliefurile accentuate ale lespezilor funerare sau la chenarele broderiilor —, ca şi prin triumful luminii, al ceremonialului şi al fastului, al culorilor „de pretenţie" — apreciate îndeosebi, în arta moldovenească din primele decenii după 1600, în broderii şi în manuscrise — între care aurul şi purpura îşi dispută întîietatea; rămîne astfel prin decorativismul său, mai ales, împins la ultimele consecinţe pe faţadele unei biserici ce punea în locul vechii picturi exterioare a secolului anterior — explozie, pe atunci, a unui prea plin narativ situat între medieval şi renascentist — o „ceaprazărie" în piatră cu efecta de umbră şi lumină ţinînd de un barochism al Orientului şi prefigurînd în sfera vizualului ceea ce avea să fie expresie barocizată sigură, în sfera literaturii, puţin mai tîrziu, în cel de al treilea pătrar al veacului[1*3].

Prin elementele sale manieriste din primul deceniu al secolului al XVII-lea, prin vîrstele sale baroce traversate spre mijlocul acestuia, arta moldovenească intra în adevăratele şi fireştile sale consonanţe cu marile stiluri postrenascentiste ale întregii Europe — apuseană şi răsăriteană, deopotrivă —, mişeîndu-se original şi liber pe drumuri felurite. Unul dintre acestea avea la capetele sale lumea postbizantină a Stambulului, cu amestecul de ortodoxie şi islamism, şi Polonia, catolică şi protestantă, a manierismului şi a „primului baroc".

NOTE LA CAPITOLUL 2

1 I. Corfus, *Odoarelc Movileştilor rămase în Polonia. Contribuţii la istoria artei şi a preţurilor,* în *Studii* 1, 1972, p. 29—59.
2 *Ibidem,* p. 32—33, p. 38—39.
3 *Ibidem,* menţionate expres ca „auszurskioy roboty", „auszpurska robota".
4 A. Dobjanschi, V. Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu,* Bucureşti, 1979, p. 93, fig. 103.
5 I. Gorfus, *op. cit.,* p. 50 („sion srebrny"), Sîntem în vremea în care întreaga Europă \. rizează mult exoticul animalier, cu deosebire în lumea italiană şi în cea germană. Se întîlnesc pretutindeni, în „cabinete de curiozităţi", în tezaure particulare ale suveranilor şi ale seniorilor, struţi de bronz (tot acum este răspîndită, regăsită şi pe meleagurile noastre, moda acelor ouă de struţ, montate în metal preţios), elefanţi de argint cizelaţi la Augsburg pe la 1600 sau lucraţi în fildeş, rinoceri şi papagali confecţionaţi din materiale scumpe la finele veacului al XVI-lea la Leipzig, la Ulm şi din nou la Augsburg. Le-am putut cerceta îndeaproape în colecţii particulare elveţiene, în muzee austriece şi germane, unele din aceste piese . apropiindu-se, desigur, de cele ce vor fi existat în averi domneşti, boiereşti şi mănăstireşti din ţările române în secolele XVI—XVII.
Animale exotice puteau fi, de altminteri, direct văzute de români cu prilejul campaniilor otomane: aşa în 1621, cînd sultanul Osman al II-lea străbate Ţara Românească şi Moldova „cu multe cămile şi elefanţi", aşa în 1662, cînd sighişorenii pot vedea turci veniţi d» la Timişoara cu un număr foarte mare do cămile (Georg Kraus, *Cronica Transilvaniei...,* p. 52, p. 515).
6 *Ibidem,*p.* 46—55.
7 *Ibidem,* p. 56. în general, pentru patronajul domnilor moldoveni asupra lăcaşului „frăţiei ortodoxe" liovene într-a doua parte a veacului al XVI-lea şi începutul celui de al XVII-lea, vezi E. Volkl, *Das rumänische Filrstentum Moldau und die Ostslaven im 15. bis. 17. Jahrhundert,* Wiesbaden, 1975, p. 62 şi urm.
8 Domeniul movilesc de la Uscie fusese vîndut acestuia de urmaşii lui Ieremia vodă, lucru de care ne informează şi Miron Costin într-a! sâu „Letopiseţ": „ce-şi cumpărasă un tîrgu în Ţara Leşască, anume Ustiia" *(Opere,* ed. P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1956, p. 95).

9 I. Corfus, *op. cit.,* p. 56, inventarele denumlndu-le separat („kobierc6w adziamskih* şi „kilimow adziamskih").

10 *Ibidem.*

11 Pentru sensul simbolic al ceasornicului în civilizaţia manierismului european: G. R. Hocke, *Lumea ca labirint. Manieră şi manie în arta europeană de la 1520 pînă la* 1650 şi *în prezent,* Bucureşti, 1973, p. 141—147.

12 Aceasta este, de altminteri, epoca în care instituţia indigenatului — apărută la finele veacului al XV-lea şi constînd în acordarea nobilităţii polone seniorilor străini aflaţi în relaţii strînse cu „leşii" sau ajunşi pe teritoriul Republicii regale — atinge apogeul: W. Dworzaczek, *La mobilite sociale de la noblesse polonaise aux XVI-e et XVll-e siecles.* în *Acta Poloniae Historica,* XXXVI, 1977, p. 151—152. Indigenatul îl primesc între alţii — in afară de Ieremia Movilă în 1593 *(Hurmuzaki,* I, supl. II, ed. I. Bogdan, Bucureşti, 1893, nr. 165, p. 325—327) —, Simion Movilă, viitorul domn al Moldovei şi al Ţării Româneşti, în 159G, împreună cu fratele său Gheorghe, mitropolit al Moldovei şi cu Simion Stroici, marele vistiernic, ctitor la Dragomirna, Nestor Ureche, mare vornic în Moldova şi mare ban în Ţara Românească sub Simion Movilă, odată cu mai mulţi membri ai neamului Balica, în 1607, Miron Barnovschi în 1628, Iancu Costin hatmanul cu fiii săi, între care şi Miron viitorul cronicar în 1638, în fine în 1650 Vasile vodă Lupu (C. Rezachievici, *Privilegii de indigenat polon acordate locuitorilor din ţările române,* în *R.d.ist., 7,* 1975, p. 1095—1098).

13 I. Corfus, *op. cit.,* p. 58 („znaczk6w ziotem tkanych").

14 Mai pe larg *ibidem,* p. 30, nota 5.

15 *Cîţiva „oameni noi",* p. 37—94.

16 Referirea cronicarului este la Miron Bamovschi: „era la hirea sa Barnoschii vodă foarte trufaş şi la portul hainelor mîndru" (M. Costin, *op. cit,* p. 103).

17 T. Gemil, *Ţările române în contextul politic internaţional (1621—1672),* Bucureşti, 1979, p. 36. Nu întîmplător aceasta este epoca în care modelul nobiliar polonez coincide cu modelul cruciat, de apărător al unei „communitas chris-tiana", cu deosebire ilustrat în părţile de mia-zăzi-răsărit ale regatului polon, acolo unde — în preajma hotarelor Moldovei —- avea să se afle teatrul principalelor înfruntări pentru a-părarea creştinătăţii (J. Tazbir, Le.s *modeles*

personnels de la noblesse polonaise au XVII-e siecle, în *Acta Poloniae Historica,* XXXVI, 1977, p. 137, p. 145).

18 A. Jobert, *op. cit.,* p. **181,** p. 289.

19 W. Tomkiewicz, *Le mecenat artistique en Pologne ă l'epoque de la Henaissance et du debut du baroque,* în *Acta Poloniae Historica,* XVI, 1967, p. 102—103.

20 A. Jobert, *op. cit.,* p. 328.

21 *Ibidem,* p. 375 şi urm.

22 *Ibidem,* p. 16, p. 31.

23 In scopuri misionare, la mijlocul **secolului** al XVII-lea — atunci cînd climatul de toleranţă polonezăă tradiţională începuse să se atenueze *(ibidem,* p. 204) —, o jumătate din numărul iezuiţilor activi în regatul polon se afla tocmai în aceste teritorii ortodoxe *(ibidem,* p. 404).

24 *Ibidem,* p. 321 şi urm.

25 *Ibidem,* p. 150.

26 *Ibidem,* p. 332.

27 *Ibidem.* p. 341; cf. S. Runciman, *The Great Church in Captivity. A Study of the Patriarchate of Constantinople frora thc Eve of the Turkish Conquest to the Greek War of Independence,* Cambridge, 1968, p. 264.

28 Apud A. Jobert, *op. cit.,* p. 350.

29 *Ibidem,* p. 348.

30 W. de Vries (cu colab. O. Bârlea, J. Gill, M. Lacko), *Rom und die Patriarchate des Ostens,* **Munchen,** 1963, p. 76. Pentru acest climat confesional, vezi şi C. Alzati, *op. cit.,* p. 169 şi urm.

31 Provincia polonezăă a ordinului iezuit a fost întemeiată în 1576, pentru ca în 1608 — în scopul unei mai bune activităţi misionare — ea să fie scindată, la rîndu-i, în două provincii, cea a Poloniei şi cea a Lituaniei.

32 Primul colegiu iezuit din Polonia a fost cel de la Braniewo în Varmia (1565), urmat de cele de la Vilna (1570) şi Poznaii (1572). Pentru detalii vezi A. Jobert, *op. cit.,* p. 148.

33 *Ibidem,* p. 255, p. 258, p. 370.

34 *Ibidem,* p. 367 şi urm.

35 *Ibidem,* p. 370, p. 402.

36 *Ibidem,* p. 352.

37 D. H. Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea,* Bucureşti, 1976, p. 72; gramatica sa slavonă (1619) se va găsi în biblioteca **munteană** cea mai celebră a primei jumătăţi a secolului al XVII-lea, cea a lui Udrişte Năsturel *(ibidem,* p. 92). De această lume a barocului literar ucrainean nu a fost

străină literatura teologică polemică a Moldovei la mijlocul secolului al XVII-lea, reprezentată de un Varlaam, cultivatul mitropolit al lui Vasile Lupu *(ibidem,* p. *173).*

38 Caracterizîndu-1 pe mitropolitul Petru Movilă, un specialist al istj^Pîei bisericii polono-ruten» precum Ambroise Jobert scria: „Les influences orientales et occidentales s'harmonisent dans ce vaste esprit, comme elles se melaient dans l'atmosphere de la cour de Jassy et dans cett« aristocraţie ruthene et polonaise que fre'quentaient les Mohilas" *(op. cit.,* p. 368).

39 *Ibidem,* p. 371; tradusă în limba greacă — cu modificări, în această tălmăcire, a chiar punctelor controversate — de predicatorul Marii Biserici constantinopolitane Meletie Syrigos, reprezentînd pe lingă Vasile Lupu şi la „sinodul" de la Iaşi din 1642 pe patriarhul Partcnie al Constantinopolului, această „Mărturisire ortodoxă" a fost acceptată în !643 de către cei patru patriarhi ai Răsăritului.

40 *Ibidem,* p. 372.

41 *Ibidem,* p. 395—397.

42 Ultima contribuţie importantă în acest sens este ceti a lui J. Tazbir, *Les Influences orientales en Pologne aux XVI-e—XVHI-e siecles,* în *La Pologne au XV-e Congres International des Sciences Historiques ă Bucarest. Etudes sur l'histoire de la culture de l'Europe cevirale-orientale* (ed. St. Bylina), Wrociaw — Varşovia — Cracovia — Gdansk, 1980, p. 213—239.

43 Date despre rolul acestuia în prima parte a secolului al XVII-lea la T. Gemil, *op. cit,,* passim; în statul polono-lituan exista, din secolele XV—XVI încă, o colonie tătărească în părţile Vilnei (A. Jobert, *op. cit.,* p. 35).

44 M. Karpowicz, *Arta poloneză in secolul al XVII-lea.* Bucureşti, 1979, p. 124—135.

45 J. Tazbir, *op. cit.,* p. 214. Este vort>a de 180 de cuvinte turceşti, 140 de cuvinte arabe şi 60 de cuvinte tătăreşti (între ele, „dywan", „kilim", „handzar", „buzdygan").

46 Observaţia îi aparţine călătorului ungur de la începutul secolului al XVII-lea Martin Csombor *(ibidem).*

47 Solia trimisă papei Urban al VIII-lea era legată de chestiunea recunoaşterii ortodoxiei rutene drept egală cu biserica „unită", însuşi emisarul lui Vladislav al IV-lea fiind un cunoscut irenist.

48 J. Tazbir, *op. cit.,* p. 224; obiectul soliei era căsătoria lui Vladislav al IV-lea cu Louise-Marie de Gonzague.

49 T. Gemil, *op. cit.,* p. 50; solia era legată de ratificarea înţelegerii de la Hotin din anul precedent.

50 Iată textul lui Costin *(op. cit.,* p. 86, p. 88), foarte semnificativ pentru ţmpresia unui român cultivat despre luxul orîentalizant al magnaţilor poloni, text în care regăsim menţionarea unor practici ţinînd de ostentaţia nobiliară excesivă, cu regizări de convoaie strălucite şi alaiuri bogate pe străzile Stambulului, ce amintesc foarte mult — precum in episodul „pierderii" potcoavelor de metal preţios — de ceea ce avea să se petreacă, 11 ani mai tîrziu, la Roma, în cursul soliei lui Ossoliriski: „Era solul de la craiul leşescu un om mare, anume cneadzul de Zbaraj, din Vişnoviceşti, cu mulţime de oameni şi cu desfrînate de tot podoabe, cît de-abiia de să află în vro istoriie pre aceste vacuri soliie ca aceia la vreo împărăţiie prilejită, cu 300 de oameni călări, fără pedestraşi pe lîngă carate ce avea şi păn în vezetei îmbrăcaţi cu urşinice. Ciubările cu carile adăpa caii, de argintu, şi cofe, barilce, la hamuri ţintele şi la haiduci cepragi de argintii. Intrîndu în Ţarigrad, au pus potcoave de argintu, numai cîte un cuiu bătute la oai, anume să cadă pre uliţe"... „Deci solul leşăscu ş-au datu soliia la soltan Mustafa, intrîndu în Ţarigradu cu aceia podoabă şi vîlhvă, cîte este în voroavă ţarigrădenilor soliia aceia pînă astădzi. Potcoave de argintu fusesă la o samă de cai, numai cîte un cuiu prinse, anume să cadză pre uliţe, şi alte zburdate cheltuiale care toate acele apoi l-au adus şi pre solul acela la mare nevoie şi cheltuială şi pre Ieşi la mare căinţă, cît este legatu cu săimu, oameni mare ca aceia de atunci să nu mai trimaţă la turci". Cu un caracter foarte general, vezi observaţiile lui A. Angyal, *Die osteuropăische Bedeutung des Sarmatismus,* în *La Renaissance et la Reformation...,* p, 501—509.

51 J. Tazbir, *op. cit.,* p. 220—221.

52 *Ibidem,* p. 219. Imagini exotice manieriste — între care şi un elefant — decorau, către 1620—1625, în stuc, şi palatul lui Gabriel Bethlen din Oradea (M. Toca, A. Kovâcs, *Contribuţii la cunoaşterea palatului în stil Renaştere de la Oradea: reliefurile în stuc din secolul al XVII-lea,* în *Biharea,* 4, 1976—1977, p. 205— 207).

53 J. Bialostocki, *Două tipuri ale manierismului internaţional: italian şi nordic,* în O *istorie a teoriilor despre artă,* Bucureşti, 2977, p. 314.

54 Idem, *Noţiunea de manierism şi arta poloneză,* în acelaşi volum, p. 295, p. 297; Idem, The *Art of the Renaissance.* ■., p. 87; cf. M. Kar-powicz, *op. cit.,* p. 43.

55 Aici este dată, între altele, drept exemplu, ctitoria voievozilor moldoveni dintr-a doua parte a secolului al XVl-lea şi prima jumătate a celui de al XVII-lea care este biserica ortodoxă din Liov (J. Bialostocki, *Noţiunea de manierism.* .., p. 279), unde specialiştii polonezi socotesc a se găsi „numeroase elemente specifice manieriste-' *(ibidem,* p. 304, nota 5), tendinţa spre verticalitate fiind — în spiritul epocii şi fără neapărate înrîuriri din afară — regăsită în acelaşi timp, aşa cum voi reaminti mai jos, la Dragomirna în Moldova.

56 Exemplul dat în acest sens *(ibidem,* p. 294—295) este cel al bisericii din Radzyn Podlaski şi, din nou, pentru meridianul românesc, el ne aminteşte de concepţia decorativă a faţadelor bisericii mari a mănăstirii Dragomirna.

57 *Ibidem,* p. 299—300. Dealtfel, pentru prima parte a secolului al XVH-lea, istoricii de artă polonezi remarcă un „flux de bizantinism" (M. Karpowicz, *op. cit.,* p. 45) surprins în părţile Liovului şi ale Poloniei Mari, în pictura religioasă cu fonduri aurite şi imagini înrîurite de Orient, foarte potrivite gustului pentru fast al Contrareformei.

58 J. Bialostocki, *op. cit.,* p. 291—293.

59 J. Neumann. *Rudolfinske umeni,* I. în *Umeni,* 5, 1977, p. 400—448; cf. J. Sherman, *Mannerism,* Londra, 1967, p. 30. Pentru ceea ce a însemnat, în civilizaţia premodernă a Europei de mijloc, atmosfera curţii imperiale stabilite la Praga — din 1583 începînd — de către Rudolf al Il-lea, înconjurat aici de numeroşi „oameni noi" în slujba Habsburgilor, de artişti şi opere ale Renaşterii tîrzii şi manierismului, de fastul, exotismele şi curiozităţile faimoaselor „Kunst- und Wunderkam-mern", vezi capitolul semnat de R. J. W. Evans, *The Austrian Habsburgs. The Dynasty as a Political Institution,* in *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty. 1400—1800* (ed. A. G. Dickens). Londra, 1977, p. 121— 145, ca şi noua ediţie a unei cărţi clasice: Julius von Schlosser, *Die Kunst-und Wun-derkammern der Spâtrenaissance. Ein Beitrag*

zur Geschichte des Sammelwessens, ed. a Ii-a, Braunschweig, 1978, p. 120—126.

60 *Portrete brodate...,* p. ICO—161.

61 M. Karpowicz, *op. cit,* R. 73.

62 *Ibidem,* p. G0—62, unde este discutat mai ales cazul reşedinţei familiei Ossolinski de la Ujazdz.

63 *Ibidem,* p. 65.

64 *Ibidem,* p. 28, p. 31, p. 52.

65 *Ibidem,* p. 47, p. 49—50.

66 R. Theodorescu, *Piatra Trei Ierarhilor sau despre o ipostază a fastului in civilizaţia românească,* în R. Theodorescu, I. Oprea, *Piatra Trei Ierarhilor,* Bucureşti, 1979, p. 35.

67 W. Tomkiewicz, *op. cit.,* p. 96 şi urm., cei mai importanţi dintre aceştia fiind arhitectul Oiovanni Trevano şi "pictorul Tommaso Dolabella.

68 Cercetări personale la Roma (octombrie 1977, aprilie 1985) şi Cracovia (decembrie 1977); cf. M. Karpowicz, *op. cit.,* p. 17—18.

69 *Ibidem,* p. 21 şi urm., p. 40.

70 *Ibidem,* p. 25, p. 39; idem, *II filone italiano dell'arte polacca del Seîcento et i suoi rappresentanti maggiori,* în *Baroceo fra Italia e Polonia,* ed. J. Slaski, Varşovia, 1977, p. 102.

71 Este ceea ce A. Blunt *(Some Uses and Misuses of tf>£ Terms Baroque and Rococo as applied to Architccture,* Londra, 1973, p. 8—9) numeşte „High Roman Baroque Art\

72 *Ibidem,* p. 9.

73 *Ibidem,* p. 8: „the Baroque literaily burst on the world in the 1620 s and '30 s and developed almost all the weapons in its armoury by the l«60 s.". Anii 1640—1650 au fost decisivi, de altminteri, pentru difuzarea artei italiene dincolo de fruntariile peninsulare, fenomenul fiind explicat de unii exegeţi şi prin stingerea — odată cu papa Urban al VlII-lea, în 1644 — a unui patronaj papal ce a cunoscut o remarcabilă extensiune (F. Haskell, *Me-cenati e pittori. Studio sui rapporti tra certe a societă italiana nelVetă barocca.* Florenţa. 1966, p. 283). Pentru acest moment istoric şi stilistic beneficiem mai recent, în literatura noastră de specialitate, de contribuţia lui Gr. Arbore. Forme *ca viziune. Consideraţii asupra barocului,* Bucureşti, 1984.

74 *Portrete brodate ...,* p. 162—163.

75 Amintesc în acest sens deja citata lucrare a lui A. Dobjanschi şi V. Simion (nota 4) şi studiu] lui V. Drăguţ intitulat *O epocă artistică uitată: epoca lui Miron Barnovschi,* în *lîule-*

tinul monumentelor istorice (~BMI), 1, 1973, p. 15—24.

7fi Mai recent, în această chestiune, Şt. S. Gorovei, O *lămurire: domnia ereditară a Movileştilor,* în *R.de ist., 7,* 1975, p. 1091—1094.

77 R. Theodorescu, *Cîţiva „oameni noi"...,* p. 56.

78 Urmaţi, în deceniul următor, de scurta domnie din 1615—1616 a fiului lui Ieremia **Movilă,** Alexandru, iar în deceniul al treilea al veacului al XVII-lea de cele ale fiului lui Simion, Moise (1630—1631; 1633—1634) şi ale rudei **lor** care a fost Miron Barnovschi (1626—1629; 1633). Despre cîrmuirea acestuia din urmă — strănepot de soră al lui Ieremia şi **Simion** Movilă —, înrudit şi el cu mari familii polone şi important ctitor — între altele, In chiar regatul polon, la biserica românească din Liov — vezi A. H. Golimas, *Un domnitor. O epocă. Vremea lui Miron Barnovschi M6-ghilă, voievod al Moldovei,* Bucureşti, 1980. 79 *Portrete brodate...,* p. 1-55—159. La cele arătate acolo ar fi de adăugat doar faptul următor: apariţia caracterelor alfabetice latine pentru iniţialele domneşti din titulatura latină (E M W M), flancînd stema personală a lui Ieremia Movilă de pe broderia de la Sucevita — în exact aceeaşi vreme în care ştim că a-propiatul sfetnic al voievodului care a fost marele logofăt filopolon Luca (Lupu) Stroici, ctitorul de la Dragomirna (vezi infra nota 85), folosea aceleaşi caractere alfabetice latine în semnătura sa (R. Theodorescu, *Cîţiva „oameni noi"...,* p. 78, p. 93—94, nota 314) —, poate constitui o probă în plus în sensul legăturilor poloneze ale acestei piese de artă somptuară moldovenească sau ale eventualului său prototip pictat.

80 înaltul personaj al Republicii regale — era cancelar al ducatului lituan atunci cînd Zamoyski era cancelar al regatului polon — abjurase calvinismul în 1586, iar în 1597, la dieta din Varşovia, raporta asupra sinodului „unirii" (A. Jobert, *op. cit,* p. 324, p. 340—341).

81 In 1622 se pronunţa pentru toleranţă în raporturile dintre „uniţi" şi ortodocşi, de tabăra acestora din urmă fiind legat prin mai **mulfe** prietenii, precum aceea cu marele senior Constantin din Ostrog *(ibidem,* p. 350).

82 R. Theodorescu, *op. cit.,* p. 158—159.

83 *Ibidem,* p. 159.

84 T. Voinescu, R. Theodorescu, *Mănăstirea Dragomirna,* Bucureşti, 1965, p. 9.

85 *ti.* Sioicescu, *Dicţionar al marilor dregători din Ţara Românească şi Moldova. Sec.* ***XIV****—XVII,* Bucureşti, 1971, p. 326.

86 Este vorba de foarte apropiata, în timp, biserică de la Solea (E. Costea, *Ctitoria voievodului Ştefan Tomşa al Il-lea dela Solea,* Cernăuţi, 1939) sau de ctitorii din deceniul al treilea al secolului al XVII-lea, din epoca lui Bar**novschi** vodă — Bîrnova şi Hangu-Buhalniţa — unde, s-a socotit pe drept cuvînt (V. Drăguţ, *op. cit.,* p. 22, p. 24), „exotismele" încă prezente la Dragomirna sînt asimilate într-o expresie artistică locală, unde — aş spune cu alţi termeni — manierismul Dragomirnei a fost temperat de o viziune tradiţională de notă „clasică", medievală.

87 Tendinţa de ornare a turlei unui edificiu religios — de data aceasta prin zugrăveli decorative şi nu prin sculptură decorativă — apare în Moldova acelei vremi la biserica mănăstirii Secu (1602), ctitorie a dregătorului şi fidelului Movileştilor şi Poloniei, Nestor Ureche, marele vornic al Ţării de Jos a Moldovei şi mare ban al Ţării Româneşti de unde vin influenţele muntene limpezi din biserica nemţeană.

88 T. Voinescu, R. Theodorescu, *op. cit.,* p. 12.

89 R. Theodorescu, *Portrete brodate..., p.* 161.

90 Pentru ceea ce unii autori au crezut că pot întrevedea ca element baroc în arhitectura şi decorul Dragomirnei, vezi precizările mele din *op. cit.,* p. 166, nota 51.

91 Pentru aceasta vezi T. Chrzanowski, *„Neogotyk okoio roku 1600". Proba interpretacji.* în *Sztuka okoio roku 1600,* Varşovia, 1974, p. 75—112. Dealtfel, aşa cum remarcam mai demult *(loc. cit.),* la Dragomirna nu pot fi excluse **unele** „sugestii goticizante dintre cele păstrate din plin în Renaşterea tîrzie şi la începuturile de baroc ale Poloniei meridionale".

92 Cu două decenii în urmă, descriind arhitectura Dragomirnei, constatam această unitate stilistică în termeni pe care îi pot folosi şi astăzi, motiv pentru care îmi îngădui a reproduce cuvintele de atunci despre jumătatea apuseană a lăcaşului principal al mănăstirii: „Din punct de vedere al impresiei estetice, primele două încăperi ale bisericii formează, faţă de celelalte două care urmează, naosul şi altarul, o unitate aparte. într-adevăr, nu există aproape nici o intersecţie de ziduri, un singur arc sau o singură suprafaţă a bolţii, care să nu fie subliniate de motivul funiei împletite, ale că-

rei succesive răsuciri creează o vibraţie a spaţiului celor două încăperi. Contrastul dintre albul intens al zidurilor şi traseul parcurs de către nervurile de piatră sculptate este pregnant, mai alas datorită interiorului, relativ • restrîns pe orizontală, a cărui înălţime dă acestora iluzia unor dimensiuni mai mari chiar decît cele reale. Bolta pridvorului şi aceea a pronaosului sînt acoperite cu o adevărată reţea de piatră ce stă mărturie pentru fantezia bogată a constructorului. într-adevăr, nervurile care împart în numeroase compartimente suprafeţele bolţilor, dau o frumoasă impresie privitorului. Sprijinite pe console şi corespun-zînd perfect scopului principal, acela de a a-coperi cu boltă o suprafaţă dreptunghiulară sau pătrată, aceste nervuri sînt din plin împodobite cu diferite motive sculptate, ca medalioane, scuturi etc. Dacă adăugăm faptul că ornamentica sculptată era şi pictată şi că nervurile erau poleite în întregime, ne putem închipui lesne bogăţia şi strălucirea extraordinară a decorului primelor două încăperi, menite să impresioneze de la cei dintîi paşi făcuţi în lăcaşul pe care ctitorul îl voise şi îl realizase ca pe un semn al avuţiei, puterii şi ambiţiei sale de feudal eclesiastic" (T. Voi-nescu, R. Theodorescu, *op. cit.,* p. 17—18). Cît despre legătura stilistică şi iconografică dintre pictura Dragomirnei şi contemporana artă a ornării manuscriselor din Moldova lui Crimca, vezi recent G. Popescu-Vîlcea, *Un manuscris al voievodului Ieremia Movilă,* Bucureşti, 1984.

93 J. Bialostocki, *op. cit.,* p. 298.

94 T. Gemil, *op. cit,* p. 49.

95 Aici, Radu Mihnea — cel cu care începe consolidarea regimului nobiliar între Dunăre şi Carpaţi _ domneşte în 1611—1616 şi în 1620—1623, Alexandru Iliaş în 1616—1618 şi în 1627—1629, iar Alexandru Coconul — sub tutela tatălui său ce stăpînea Moldova — în 1623—1627.

96 *Byzance aprks Byzance,* ed. AIESEE, Bucureşti, 1971, p. 146.

97 N. Iorga, *Istoria bisericii româneşti şi a vieţii religioase a românilor,* I, ed. a II-a, Bucureşti, 1928—1929, p. 247—277.

98 Idem, *Byzance apr'es Byzance.* p. 151; cf. I. Ionescu, *Un reprezentant de la culture byzan-iine-chypriote dans le.t pays roumains: le me-tropolile Lukas de Chypre (1603—1629),* comunicare la al XV-lea Congres internaţional de studii bizantine, Atena, 7 septembrie 1976.

99 N. lorga, *Istoria bisericii. ..,* p. 254.

100 El era, pentru lorga *(Byzance apres Byzance,* p. 158), „un des Grecs qui vinrent porter dans Ies pays roumains cette conseience d'oecumenicite byzantine". Alături de Matei al Mirelor. atmosfera culturală levantină a epocii este ilustrată în Ţara Românească de tipărirea faimosului cronograf postbizantin al lui Dorotel al Monemvasiei imprimat la Veneţia în 1631 şi închinat domnului muntean Alexandru Coconul, cu ajutorul lui Apostol Tzigara, fratele lui Zotu din Ianina, ginerele lui Petru Şchiopul, aceştia din urmă fiind cei care la sfîrşitul secolului al XVI-lea avuseseră grijă să fie copiat manuscrisul cronografului *(N.* Cartojan, *Istoria literaturii române vechi,* Bucureşti, 1980, p. 244—245). Respectivul cronograf, în manuscris, fusese lăsat, prin testamentuj său din 1625, de către Apostol Tzigara, şcolfi veneţiene de la San Giorgio deî Greci; prin acelaşi act notarial, fratele lui Zotu Tzigara lăsa şi o pînză cu subiect religios datorată unuia dintre pictorii din familia Bassano: N. lorga, *Un testament din secolul al XVH-lea (al lui Apostol Ţigara),* în *Literatură şi artă română,* V, 1900—1901, p. 177—180.

101 Idem, *Byzance apres Byzance,* p. 157.

102 *Hurmuzaki,* XIV, 1, ed. N. lorga, Bucureşti, 1915, passim; cf. KT. lorga, *Istoria bisericii...,* p. 262 şi urm. Pe un plan mai larg, sud-est european, primele două decenii ale veacului al XVII-lea ţin de o elenizare a artei bisericeşti, fapt mărturisit, în Balcani, de picturile sîrbeşti de la Piva (1604—1600), Novo Hopovo (1608), Pustinja (1622), cu nu puţine ecouri athonite.

103 Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România,* II, Bucureşti, 1965, p. 45; *Istoria artelor plastice în România,* II, Bucureşti, 1970, p. 112 unde se remarcă: „Dacă nu seamănă cu nici *o* altă biserică şi nu are urmaşi, Sf. Sava (sic!) are în schimb o rudă destul de apropiată *m (fe*redeul turcesc) din Iaşi — azi dispărut — tot de plan dreptunghiular şi cu două joase cupole".

104 „ -.., în privinţa evoluţiunii arhitecturii bisericeşti moldoveneşti, ea (biserica Sf. Sava, n.rn.) este de un interes foarte redus", nota admirabilul ştiutor al acestui capitol de artă veche care a fost G. Balş *(Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacurile al XVII-lea şi al XVIll-lea.* Bucureşti, 1933, p. 90). după ce remarcase că edificiul „nu face parte din şirul monumen-

telor noastre pămîntene" *(ibidetn,* p. 86), Judecata purtînd, firește, exclusiv asupra valorii lăcașului pentru istoria arhitecturii.

105 N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Mol-dova,* București, 1974, p. 471—473.

306 *Archiva istorică a României,* I, 16, 1864, nr. 185, p. 127—128; pentru monumentul din secolul al XVI-lea ce a precedat celui actual, vezi A. Andronic, *Controverse,* în *Cronica,* 15 noiembrie 1969, p. 10.
Săpăturile arheologice ce au fost efectuate aici în anii 1976—1979 sub conducerea Voicăi Măria Pușcașu și a lui Nicolae Pușcașu au scos la iveală, în afara fundațiilor bisericii inițiale — denumită de descoperitori biserica I —, cu un plan deosebit de expresiv, care nu face însă obiectul interesului meu aici, unele detalii neștiute ale bisericii reclădite la începutul secolului al XVII-lea: în pronaosul bisericii ridicate către 1625, în dreptul celor doua perechi vestice de pilaștri ce susțin arcele dublouri, au fost adosate la un moment dat — în orice caz după așezarea pardoselii de cărămidă dar nu mult, probabil, după construirea lăcașului — două ziduri transversale cu funcție de radier, suportînd fiecare cîte două elemente izolate de sprijin cu baza pătrată și hexagonală; aceste ziduri-radiere și elementele de sprijin amintite vor fi fost legate de cafasul spre care dădea acces o scară practicată de la început în grosimea zidului sudic (V, M. Pușcașu, N. Pușcașu, *Rezultatele săpăturilor arheologice de la fosta mănăstire Sf. Sava din Iași, 1976—1979,* mss.). Toate aceste informații mi-au fost date cu colegială bunăvoință de către Voica Măria Pușcașu de la Muzeul de istorie a Moldovei din Iași.

107 Mănăstirea de aic! era stavropighie a Sf. Mormînt și rnetoh al ierarhilor orientali ce poposeau în Moldova în secolele XVII—XVIII; aici s-a aflat în 1745—1747, prin grija patriarhului Silvestru al Antiohiei, o tiparniță de cărți arabe, după ce în 1714, la inițiativa patriarhului Ierusalimului Hrisant Notaras, se făcuse tot aici o școală și o tipografie.

108 *Op. cit.,* p. 88.

109 *Călători...,* VI, București, 1976» p. 33.

110 *Ibidem,* p. 33—34.

111 N. lorga, *Inscripții din bisericile României,* II, București, 1908, p. 137.

112 *Ibidem.* p. 138.

113 Pentru el, vezi I. C. Caragea, *Ceva despre postelnicul Iani Caragea,* în *RI,* 1—2, 1920, p. 61—62; I. C. Filitti, *Postelnicul Ianache,* în *Revista arhivelor,* 4—5, 1927—1929, p. 234—235 şi, mai ales, N. Stoicescu, *Dicţionar...,* p. 368.

114 Ion Neculce, *Opere. Letopiseţul Ţării Moldovei* şi O samă *de cuvinte,* ed. G. Ştrempel, Bucureşti, 1982, p. 171.

115 Avem în acest sens mărturia minoritului conventual maltez Paolo Bonnicio, către 1632, care vorbeşte de „un signor Grego" ce a ridicat, înainte de moarte, biserica de piatră şi de lemn a catolicilor din laşi *(Călători...,* V, Bucureşti, 1973, p. 27, p. 81), cea a minoritului conventual milanez Benedetto Emanuele Remondi din 1635, relatînd despre refacerea aceleiaşi biserici „din milostenia unui boier grec, acum răposat" *(ibidem,* p. 95), cea a minoritului observant bulgar Petru Bogdan Baksic în 1641 *(ibidem,* p. 234) şi cea din 1646 a faimosului Bandini care îl numeşte pe Ianache Caragea direct, menţionîndu-i şi dregătoria: „Ioanichius quidam natione ac Religione Graecus Principis Moîdaviae Postelnicus seu Aulae praefectus", în V. A. Urechia, *Codex Bandinus. Memoriu asupra scrierei lui Bandinus de la 164S* în *Academia Română. Memoriile Secţiunii istorice (= ARMSI),* s. II, t. XVI, 1893—1895, p. 267, editorul făcînd 0 confuzie în sensul de a-1 socoti pe acest Ianache, postelnicul lui Radu Mihnea, mort înainte de iulie 1633 (N. Stoicescu, *loc. cit.),* drept dregător al lui Vasile Lupu (V. A. Urechia, *op. cit,* p. 118).

116 Vezi şi consideraţiile lui D. Bădărău, *Fost-a Enache din Constantinopol arhitectul bisericii Trei Ierarhi din Iaşi?,* în *SC1A* 1—2, 1956. p. 284—290.

117 C. E. Arseven, *L'art turc depuis son origine jusqu'ă nos jours,* Istanbul, 1939, p. 171 şi urm.

118 *Călători...,* VI, p. 58.

119 N. Iorga, *Les grandes familles byzantines et VIdee byzantine en Roumanie,* în *Academie Roumaine. Bulletin de la Section Historique 1 = ARBSH),* XVIII, 1931, p. 20.

120 M. Costin, *op. cit.,* p. 89.

121 F. Constantiniu, *De la Mihai Viteazul la ianarioţi: observaţii asupra politicii externe româneşti,* în *SMIM,* VIII, 1975, p. 117—118; în ceea ce priveşte sprijinul pe care Radu Mihnea îl avea de la Poartă să ne reamintim cuvintele lui Miron Costin: „credinţa aceia avea Radul vodă la împărăţie, care n-au avutu nice mainte

de dtnsul, nice mai pre urma, nici un domnu, cîţi au fostu în ţară" *(op. cit.,* p. 90). 122 *Ibidem.* O altă mărturie pentru luxul de care se înconjura Radu Mihnea, în Ţara Românească unde copiii de casă erau „îmbrăcaţi în haine împodobite cu aur" — în timp ce în Moldova Ştefan al II-lea Tomşa purta „haine strălucite" între care „caftanul.. . aurit" care „străluceşte pînă departe" — ne-a lăsat-o cunoscutul poet polon Samuel Twardowski ce era în 1622 secretar al soliei lui Zbaraski *(Călători...* IV, Bucureşti, 1972, p. 499, p. 503). De altfel, pentru abia amintitul Ştefan Tomsa, Miron Costin menţiona şi luxul vestimentaţiei „darabanilor" ce-l ajutaseră împotriva boierimii, oştenii pur-tînd costume din stofă de Flandra, cu fireturi, ca şi cartuşiere de argint, după modă polonă: „cu haine tot de feleandrăş, cu nasturi şi cu ce-prage de argintii, în pilda haiducilor din Ţara Leşască, cu pene de argintii la cumănace şi cu table de argintii la şoldure pe lădunce" *(Opere...,* p. 62—63)..

123 Pe larg despre aceasta, vezi Gr. Ionescu, *op. cit.,* p. 11 şi urm.; *Istoria artelor plastice,* p. 104 şi urm.

124 Este cazul, mai ales, al epocii lui Miron Barnovschi aşa cum a subliniat-o mai demult V. Drăguţ (ultima parte a notei 75).

125 N. Iorga, *Byzance apr'es Byzance,* p. 172 („une espece de Basile III dans la nouvelle Byzance roumaine").

126 T. Gemil, *op. cit.,* p. 81, p. 85, p. 86, p. 104; este semnificativ faptul că prin 1641 Vasile Lupu nutrea planuri de căsătorie pentru fiicele sale cu vlăstare ale aristocraţiei levantine, cu un fiu al lui Alexandru Coconul sau cu un fiu de dragoman veneţian *(ibidem,* p. 109); nu mai puţin domnul Moldovei era în aceeaşi perioadă principalul mijlocitor al corespondenţei diplomatice turco-polone *(ibidem,* p. 83).

127 *Ibidem,* p. 115, p. 140.

128 Pentru acest personaj ce a trăit între 1622 şi 1655, vezi A. Jobert, op. *cit.,* p. 205, p. 389, p. 390 şi *Apendice* 5, p. 415; pentru mecenatul său asupra unor artişti din Olanda şi de la Gdanslc vezi W. Tomkiewicz, *op. cit.,* p. 105; M. Karpowicz, *op. cit.,* p. 71. Pentru convertirea sa şi a tatălui său, marele hatman Cristofor II Radziwitl, s-a străduit zadarnic un faimos iezuit polon, Lancicius (A. Jobert, *op. cit.,* p. 313). în legătură cu o asemenea înrudire au fost puse şi unele ornamente interioare ale palatului ieşean al lui Vasile Lupu, datate către 1650 (E.

Neamţu, *Ceramica* ***decorativă*** *polono-litua ,ană de la Curtea Domnească din laşi,* în *Siuaii* şi *cercetări de istorie veche (-SCIV),* 4, 1970, p. 697—703).

129 R. Theodorescu, I. Oprea, *op. cit,* p. 136. Şi nu Intîmplător, desigur, în aceeaşi epocă — către 1640, după cum reiese din contextul cronicii lui Miron Costin (op. *cit.,* p. 119) — au loc prefacerile curţii domneşti ieşene, cu încăperile sale decorate cu „cinii", faimoasa şi policroma faianţă otomană smălţuită — cu îndepărtate prototipuri extrem-orientale — de la Iznik şi Kutahya, descoperite din belşug în cercetările arheologice de aici, ca şi de la apropiata mănăstire Sf. Sava, prezentînd similitudini cu ceramica ornamentală de interior din seraiul sultanilor din Stambulul secolului al **XVII-lea** (Al. Andronie, *Ceramica otomană descoperită* ia *laţi,* în *SCIV,* 1, 1968, p. 163—165).

130 R. Popa, *Mănăstirea Golia,* Bucureşti, 1966, p. 11; A. Dobjanschi, V. Simion, op. *cit-,* p. 48.

131 Pentru a avea imaginea exactă a bisericii de la Golia îndată după mijlocul secolului al XVII-lea, trebuie reamintit că partea ei superioară, deasupra cornişei, aparţine unui moment stilistic ulterior, orientalizant din nou, în prima parte a secolului al **XVIII-lea** (Gr. Ionescu, op. cit.. P. 44).

132 Apropieri ale costumului moldovenesc al epocii, fie el şi foarte orientalizat, de costumul polon — atit de evidente la începutul veacului — erau posibile în perioada lui Vasile Lupn, măcar şi numai dacă judecăm după faptul că în această vreme existau în Moldova croitori— precum acel rutean Iaţco — ce veniseră din Polonia (A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit,* p. 76).

133 R. Theodorescu, *Portrete brodate ....* p. 163. Pentru apropierea acestor portrete brodate de cele cîndva pictate la Trei Ierarhi, vezi A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.,* p. 70.

134 R. Theodorescu, *op. cil.,* p. 162; dîndu-i un înţeles puţin diferit de cel pe care îl acord eu, în acest caz, conceptului, E. Papu are meritul de a fi remarcat în cazul bisericii de]a Trei Ierarhi faptul că reprezintă „cea mai spectaculoasă cucerire a barocului la noi* *(Barocul* co *tip* de existenţă, II, Bucureşti, 1977, p. 281).

135 R. Theodorescu, *Piatra Trei Ierarhilor....* p. 25.

136 Miron Costin, *op. cit.,* p. 119: „au făcut ca de iznoavă şi curţile cele domneşti în Iaşi, casele cele cu cinii"; cf. *Istoria artelor plastice,* p. 152; C. Nicolescu, *Ambiance d'une risidence prindere aux XVl-e—XVH-e siecles. La cour*

prindere de *Jassy,* in *'Sţfnthesis,* IV, *1917,* p. 53—65.

137 R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 28. Fastul — ca o componentă a veacului al XVII-lea românesc — e analizat mai jos, in capitolul 3. Pentru locul- pe care ostentaţia, extravaganţa, surpriza, neaşteptatul — tot atîtea elemente ce vor fi fost receptate de îndată de privitorul acestor bogăţii sonore ale bisericii Trei Ierarhilor în secolul al XVII-lea — îl ocupă în artele baroce, fie ele plastice sau literare, vezi A. Marino, *Dicţionar de idei literare,* I, Bucureşti, 1973, p. 244; ci Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei,* Cluj-Napoca, 1980, p. 146—147.

138 *Călători. ,.*, VI, p. 39—40. 'Pentru explicarea aspectului italienizant al bisericii Goliei, cu elemente de arhitectură ce aparţin unui baroc clasicizat — mai curînd decît să facă „trecerea de la Renaştere la Baroc" (Gr. Ionescu, ioc. *cit.)* —, a existat şi o tradiţie — consemnată încă în secolul al XVII-lea, la 20 de ani după construirea bisericii — a activităţii pe şantierul de aici a unor meşteri italieni, chiar romani. Ne vorbeşte despre acest lucru călătorul francez cu rosturi diplomatice, de La Croix, secretar al ambasadorului lui Ludovic al XlV-lea la Poartă, machizul de Nointel *(Călători...,* VII, Bucureşti, 1980, p. 260); adîncitul comentariu — care nu identifică însă corect monumentele ieşene la caro face aluzie textul — discută atît relatările lui de La Croix, ajuns în 1672 la Iaşi, cît şi datele similare cuprinse în istorisirea „călătoriei" fictive a italianului Cornelio Magni, *ibidem,* p. 273—277, p. 529 şi urm.; textul original al lui de La Croix este următorul: „son fondateur fut le fameux voyvode Basile qui fit venir des Maîtres d'Italie et de Rome pour le bâtiment", F. Babinger, O *relaţiune neobservată despre Moldova sub domnia lui Antonie-vodă Ruset (1676),* în *ARMSI,* S.III. t. XIX, 1937. p. 128. Pentru o posibilă analogie a bisericii Goliei în Polonia, recursul făcîndu-se, spre comparaţie, la un element baroc atît de comun cum sînt pilaştrii de pe faţade — analogie puţin convingătoare, trebuie spus, în ordinea arhitecturii, dar avansată întrucît este vorba de ctitoria unui RadziwiH, biserica Si Treimi de la Olyka. ridicată de italienii Malivema şi Bolla cu puţin timp înaintea înrudirii lui Vasile Lupu cu această puternică familie —, vezi T. Gostynski, *Cine a fost autorul bisericii Golia?* în *Rl,* XXX, 1944, p. 55—60. Mai curtnd — lulnd, evi-

dent, în discuţie doar partea edificiului ce datează din secolul al XVH-lea — am putea găsi frapante analogii pentru modul de alcătuire a capitelurilor corintice de la pilaştrii de pe faţadele Goliei în acelaşi element decorativ-arhitectonic de la exteriorul şi din interiorul bisericii Sf. Petru şi Pavel din Cracovia, ctitorie comună a regelui Sigismund al IH-lea şi 3 iezuiţilor, operă, din 1605—1619, a italianului Giovanni Trevano, celebră în toată Polonia şi bine cunoscută, desigur, şi peste hotarele acesteia la mijlocul veacului în care a fost ridicată. Acelaşi element de arhitectură apare pe faţadele bisericii „frăţiei" ortodoxe din Liov, construită succesiv — şi de arhitecţi italieni — cu ajutoarele unor voievozi români pînă în 1631 cînd era sfîrşită prin grija lui Mlron Barnovschi. în aceiaşi timp, pentru sobrietatea incontestabilă a monumentului ieşean, poate oferi unele sugestii partea inferioară a bisericii camaldulilor de la Bielany, lingă aceeaşi Cracovie, ctitoria din 1617—1642 — după proiectul italianului Andrea Spezza, s<? pare — a marelui mareşal al coroanei Mikolaj Wolski (pentru citatele exemple poloneze vezi M. Karpowicz, *Arta poloneză...,* p. 17—20, iar pentru simplitatea lor, elegantă şi monumentală, idem, *II filone...* , p, 102, p. 104). Amintitele asemănări din mediul cracovian şi liovean s-ar putea explica, în cazul Goliei, prin apropierea mai mare a fostei capitale regale şi a marelui oraş comercial de hotarele Moldovei, în timp ce decalajul de cîteva decenii între monumentele construite în Polonia de unii arhitecţi italieni şi monumentul din Iaşi — datorat, în planul concepţiei generale, fie unor italieni, fie unor polonezi formaţi pe şantiere din ţara lor, conduse însă de arhitecţi de la sud de Alpi — nu apare deloc ca nefiresc Este adevărat însă că nu trebuie neglijată nici informaţia potrivit căreia, la sfîrşitul anulir 1648, Vasile Lupu cere ardelenilor din Bistriţa un meşter zidar italian (acesta lipsind, va fi trimis, pentru scurt timp, la Iaşi, un meşter bistriţean: N. Iorga, *Acte şi scrisori din arhivele oraşelor ardelene (Bistriţa, Braşov, Sibiu) publicate după copiile Academiei Române — Hurmuzaki...,* XV, II, Bucureşti, 1913, nr. 2175—2176, p. 1170—1171). Astfel, în scrisoarea din 12 decembrie către bistriţeni, voievodul moldovean arată a avea nevoie de un zidar pentru primăvara următoare, 1649, cerînd a-i fi trimis din nou „meşterul acesta care acum a fost la mine, sau un altul"; aceasta după ce cu puţin

timp înainte, la 24 noiembrie, magistratul bistriţean Martin Schultz şi sfatul oraşului arătau Lupului vodă că la mai vechea cerere domnească de a p.rimi „un zidar bun care să se priceapă la aşezarea temeliilor, fiind dibaci la ridicarea caselor de piatră" (va fi fost vorba de unele refaceri ale curţii domneşti ieşene) şi care, reiese din context, ar fi trebuit să fie, conform preferinţei princiare, un italian („oloszmester") — să nu uităm că în veacul anterior în acest oraş transilvan fusese prezent chiar un arhitect din nordul Peninsulei —, asemenea meşteri neexistînd în acel moment la Bistriţa („numai cît pe aici nu sînt zidari italieni, care să se priceapă aşa de bine"), se va da un bistriţean („Totuşi o să vă trimitem dintre aceia care sînt în oraşul nostru").

Cît despre „puritatea" barocă a Goliei, vezi observaţiile judicioase din *Synthesis,* IV, 1977, p. 83, p. 90. în legătură cu alte elemente apusene la Golia trebuie amintit faptul că sfeşnicele bisericii provin din zonele baltice ale barocului nordic, din Gdariskul polono-german, după chiar relatarea lui Paul din Alep *(Călători.* . ., VI, p. 41).

139 Un semn de influenţă apuseană îmi par a fi şi sigiliile cu scut baroc în cîmp ale lui Vasile Lupu (M. Dogarii, *Sigiliile lui Vasile Lupu,* în *RM,* I, 1971, p. 62, fig. 3) sau stemele din unele tipărituri ieşene ale timpului. Unele împrejurări-politice internaţionale din Europa orientală ce au făcut posibilă o asemenea „etapă occidentalizantă", începînd cu mijlocul deceniului cinci al veacului al XVII-lea, au fost puse în lumină, de curînd, prin studiul lui Şt. Andreescu, *Matei Basarab, Vasile Lupu şi proiectul de cruciadă din anii 1645—1647,* în *AHA,* XXI, 1984, p. 159, p. 165.

140 A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.,* p. 80. Vezi, mai departe, în capitolele 3 şi 5.

141 *Călători....* VI, p. 39.

142 A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.,* p. 77 şi urm. Pentru ilustrarea gustului acelor decenii remarc faptul că un Miron Costin, format în Polonia, era sensibil tocmai la arhitectura occidentalizată a Goliei („cu făptură, cum să vede, peste toate mînăstiriie azi în ţară mai iscusite", op. *cit.,* p. 119), în vreme ce orientalul Paul din Alep descria cu voluptatea fastului exoticrăsăriteana biserică a Trei Ierarhilor.

143 Exprimata de un vizual prin excelenţă — într-o epocă în care nu lipseau alegorii ale văzului în arta europeană şi afirmări renascentiste, în

spirit aristotelic, ale superiorității vederii —, elogiind dintre toate simțurile tocmai văzul ce singur „den toate așadză într-adevăr gîndul nostru și ce să vede cu ochii, nu încape să hie îndoială în cunoștință": l-am numit pe Miron Cosrin *(op. cit., p.* 142; cf. D. H. Mazilu, *op. cit.,* p. 265—266; R. Theodorescu, *Priority...,* p. 117), crescut în mediul baroc al crăiei lețești și catolice de la jumătatea veacului al XVTI-lea, pentru care a avut știutele simpatii și pe care a omagiat-o, printr-a sa „muză sarmată", în chiar limba polonă pe care acest mare vornic moldovean, devenit la o vîrstă fragedă nobil ai regatului și purtător de stemă cu simboluri cavalerești (N. Cartojan, *op. cit.,* p. 283), a mînuit-o și în versurile *Poemei* sale închinate regelui loan al III-lea Sobieski *(ibidem,* p, 309: vezi textul în *Opere, p.* 218—240). Afirmarea acestei superiorități a vizualului a fost pusă în legătură și cu importanța mărturiei „de visu" din cronica costiniană (G. G. Ursu, *Memorialistica în opera cronicarilor,* București, 1972, p. 5—6).

GUSTURI ŞI ATITUDINI BAROCE LA ROMÂNI ÎNAINTE DE 1700

Sînt, iată, mai bine de 50 de ani de cînd, revenind, în J 933, asupra textului faimoaselor sale „Principii fundamentale ale istoriei artei", Heinrieh Wolfflin căruia istoria schemelor vizualităţii, ale vizualităţii baroce în speţă, îi datorează enorm, scria: „nu trebuie să considerăm necesar de a deduce modul de viziune al unei epoci pornind de la capodoperele ei"[1]. Cuvintele acestea ale unui eminent reprezentant al istoriei morfologiei artei sînt cu atît mai potrivite în cazul istoriei unei stări de spirit, a unui stil de viaţă precum cel care a fost —- în sens larg înţeles — barocul, primul stil într-adevăr european şi modern ce a dominat, la nivelul aulic şi la acela burghez mai apoi, artele figurative ale continentului în veacul al XVII-lea şi în prima jumătate a celui de a] XVIII-Iea.

Acest baroc, văzut ca un stil de viaţă şi nu doar ca un stil al artelor plastice — aşa curn l-am cercetat, mai sus, într-un caz particular, cel al Moldovei dintre 1600 şi 1650[2], sau aşa cum a fost el discutat într-un cadru mai larg, sud-est european, într-o dezbatere ştiinţifică internaţională[3] —, investigat pe un sol clasic, de o clasicitate de spirit latin mai curînd, ce a corectat tot mereu excesele, trebuie desluşit, spre a fi corect evaluat, la nivelul voievodal şi aristocratic •— nu la cel folcloric, popular sau ţărănesc, evocat cîndva de Lucian Blaga[4] —,

cel al „oamenilor noi[K] ai timpului[5], ajunşi în virful piramidei politice şi sociale cu sprijinul Porţii şi al Poloniei în veacul al XVII-lea, cu cel ai Porţii, al Rusiei şi al Austriei în secolul al XVIII-lea „fanariot". Sînt toţi, asemenea „oameni noi", cei care năzuiau la putere nemăsurată, stăpînind sau dorind să stăpânească, deodată, ambele tronuri româneşti, de la Bucureşti şi Iaşi, mărturisind o mîndrie monarhică neştiută pînă la ei, de la Movileştii ce ajung să ceară pentru un membru al neamului lor, mitropolitul Gheorghe, nici mai mult nici mai puţin dccît un rang patriarhal, în Moldova[6], pînă la Vasile Lupu ce arbitra destinele spirituale ale Orientului postbizantin, pînă la Brîncoveanu şi la Mavrocordaţi sau la Cantacuzinii care uneau, ei, visuri imperiale bizantine, tradiţia domnească munteană şi noile realităţi sociale ale unei clase neguţătoreşti în ascensiune (Şerban Gantaouzino el însuşi fiind ginerele unui negustor balcanic, Gheorghe Ghe-, ţea, şi descendentul unui „mare negustor" imperial, un piyac; *npayuartwt^i;* al secolului al XVI-lea, faimosul „Şeitanoglu"[7]).

Ei sînt, aceşti parveniţi princiari — sprijiniţi la rîndu-le, ca şi alţi voievozi ai timpului, pe alţi „oameni noi", dregători, ierarhi, cărturari, de la fiul de ţărani ardeleni care a fost Danii 1 Panonianul, format în preajma lui Matei Basa-rab şi ajuns mitropolit de Alba Iulia, la Dosoftei mitropolitul moldovean şi primul nostru „poet laic" ieşit dintr-o familie balcanică ajunsă în Polonia, de la Toader Dubău, omul de încredere al lui Constantin Cantemir, la cei doi fraţi Greceanu, Şerban şi Radu, mici boieri în slujba lui Constantin Brîncoveanu, sau la fiul de ţărani dîmboviţeni care a fost Damaschin de Buzău şi de Rîmnic — cei ce au generat, în bună măsură, o ideologie a puterii folosind propriile, sale metafore figurative şi literare, strălucirea şi fastul oa substitute ale aceleiaşi puteri[8]. Era însă ideologia unei epoci de criză deschisă de falsnosul secol de fier" început către 1550, a

unei puteri princiare întemeiate pe nesiguranţă, ameninţată din afară şi dinlăuntru, şi tocmai de aceea, poate, o putere pasionată pentru ocultism, pentru esoterism, pentru astrologie şi incifrări hieroglifice, de la Cantacuzini şi de la Brincoveanu pînă la Cantemir[9], aproape toţi aceşti demnitari şi principi români pierind **fie** tragic, fie departe de ţara lor, în exil. Ei se găseau, ca mai mari ai acestei lumi, în fruntea unei oligarhii boiereşti —■ precum aceea a Moldovei începutului de secol XVTI —, legată prin strînse relaţii matrimoniale şi care, parţial, stăpînea alternativ, prin dregătorii însemnate, în ambele ţări române[10], asemănătoare ca formaţie, ca obiceiuri, ca trăsături sociale, dar şi ca gusturi pentru fastul ostentativ, pentru bogăţie, cu ceea ce erau, în state cu temeiuri rurale ale organizării sociale şi economice de felul Poloniei şi Rusiei, aşa-numitele „szlachta" şi „boiarstvo"[11], sau **a** unei noi boierimi ev se formase către mijlocul secolului al XVII-lea, la sfîrşitul domniilor lui Vasile Lupu şi Matei Basarab. Ei erau, iarăşi, cei ce obişnuiau a fi reprezentaţi în hainele bogate, de aparat, ale tradiţiei medievale postbizantine, în ctitoriile fiecărui voievodat românesc, dar care, tot mai des, erau înfăţişaţi şi în costumul semi-**oriental** şi semioccidental, de un autentic exotism baroc şi războinic, în gravurile şi în tablourile unor artişti apuseni, din Italia şi din Flandra: de la reprezentările ştiute — din gravuri şi pînze italiene şi flamande — ale lui Mihai Viteazul datorate unui Giovanni Orlandi activ la Roma şi Neapole, unui Giacomo Franco din Veneţia, unui Aegidius Sadeler sau artiştilor din neamul Francken din Anvers[12], la aceea a lui Matei Basarab datorată veneţianu-lui Marco Boschini[13], a lui Grigore Ghica semnată de Cornelis Meyssens, iarăşi din Anvers, a lui Constantin Brîncoveanu executată de un alt gravor, activ la Veneţia, veronezul Ales-sandro dalia Via[14], ca şi ale altor voievozi ro-mâni ai secolului, de la catolicul balcanic Gas- «;'

'[§• par Gratiani „ducele de Naxos şi Păros"[15], la ' Vasile Lupu şi Gheorghe Ştefan, de la Mihnea al IlI-lea[16] la Dimitrie Cantemir cu armura şi peruca de imagine barocă a unui principe al n. imperiului rus din timpul lui Petru cel Mare[17] **• (această modă apuseană este regăsită în epocă — poate şi după modelul princiar — într-o imagine insolită de boier muntean, „jupan Preda Drugănescul, fiul dumnealui vel vornic Drugănescul, care s-au înstreinat de la anul 1710 pentru învăţătură, călătorind mai toată partea Iev-ropei", zugrăvit cu perucă roşcată şi buclată — aşa cum purta şi voievodul moldav contemporan în reprezentările-i occidentale — în pronaosul bisericii de curte a neamului său, ne. în Ilfov, la Drugăneşti, în 1724[18], după ce *• „portul cel nemţesc" nu fusese ignorat nici de boieri ai vremii Brîncoveanului[19]).

Amatori de asemenea reprezentări, cîrmuitorii veacului sînt şi amatori de artă apuseană: în 1632 Leon Tomşa folosea în Ţara Românească un pictor italian, Benedetto — răsplătit cu largheţe de voievod pentru talentul său de „tînăr Apelles" („ii giovene Apelle") —, acest „generoso pintor" aparţinînd unei solii a Suediei protestante trimise la Stambul[20] şi, încă înainte, Gabriel Bethlen, principele Transilvaniei, avea în palatul său de la Alba Iulia o sută de pînze cumpărate la Veneţia, este drept, pentru preţuri mai cu~ rind modeste (între doi şi opt scuzi) ce indicau întrueîtva calitatea acestor picturi executate în oraşul lagunelor[21].

Ca orice perioadă de „baroc istoric", această vreme de nelinişte, de criză, dar şi de început de modernitate a fost caracterizată, către anii "40 şi '50 ai veacului al XVII-lea, printr-o autentică provocare vizuală — ce a mers uneori chiar pînă la grandilocvent, pînă la emfaza artificială care este barochismuî —, printr-un nivel de educaţie niciodată atins anterior — graţie şcolilor slavone şi greceşti de la Tîrgovişte şi Iaşi —, sub semnul cărţii

tipărite cu finalităţi diverse, dar cu rezultate culturale notabile (este, de altminteri, foarte semnificativ faptul că ornamentele gravate ale cărţilor au inspirat, în unele cazuri, traseul şi decorul unor portaluri de biserici în epoca brîncovenească în Ţara Românească a sfîrşitului de secol XVII[22], sau că un călător şi ierarh catolic balcanic, format în Italia, faimosul franciscan bosniac Marco Bandini, arhiepiscop de Marcianopol, socotea în 1646—1647 decorul incizat pe banda cenuşie de marmură ce împarte în două biserica ieşeană a Trei Ierarhilor, cu vrejuri şi măşti, drept un decor de carte, „per modum coronidis").[23]

Această existenţă românească în orizontul barocului se caracterizează, în ultimă instanţă, prin — spre a relua cuvintele Iui Andxe Grabar — o „estetică de compromis" între Orient şi Occident, între vechi şi nou[24], iar sursele formale străine ale acestui baroc din Ţara Românească şi din Moldova ar putea fi, Io reamintesc, următoarele cinci: 1) *sursa poloneză,* explicabilă prin influenţa hotărîtoare, în primele decenii de după 1600, ale mentalităţii nobiliare leşeşti asupra românilor[25], ca şi asupra ungurilor sau a ruşilor (comparabilă, în epocă, cu influenţa italiană în Anglia sau Franţa), o mentalitate ţinînd de un „sarmatism* îmbibat la rîndu-i de Orientul otoman şi persan, de manierismul german, flamand şi baltic, dar cu o înrîurire posibilă, nu mai puţin, şi prin rolul iezuiţilor, al şcolilor şi al misionarilor lor pe pămînt roma nese (să ne amintim, de pildă, că la sfîrşitu! unei redacţii a cronicii în versuri polone a lui Miron Costin apărea abrevierea formulei iezuite „Ad Maiorem Dei Gloriam"; după cum în învecinată Ţară Românească, la acelaşi sfîrşit de secol XVII, biblioteca de la Mărgineni a stolnicului Constantin Gantacuzino cuprindea — ajunse, probabil, la cunoştinţa fostului student de la Padova, cu prilejul călătoriei sate italiene — unele cărţi privitoare la organi-

zarea şi la activitatea iezuiţilor, precum cele tipărite în 1635 la Anvers, „Constitutiones Societatis Iesu" — operă a celebrului fondator al ordinului iezuit, Ignaţiu de Loyola —, „Regulae Societatis Iesu" — exemplar ce aparţinuse colegiului iezuit din Cameniţa —, „Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu"[26]; 2) *sursa ucraineano-rusă,* pornind din centrul baroc prin excelenţă al ortodoxiei veacului al XVII-lea, anume Kievul mitropolitului de neam voievodal moldav care a fost Petru Movilă şi, aşijderea, pornind din Moscova, centrul unui baroc oriental cu puternice reminiscenţe bizantine, difuzat, în ceea ce priveşte pictura murală şi de icoane, pînă în Georgia, pînă în Iran şi pînă în China, nu mai puţin pînă în Moldova lui Miron Barnovschi şi a lui Vasile Lupu, pînă în Ţara Românească a lui Matei Basarab[27] (mă gîndesc la acel baroc rus autohton, foarte colorat şi pitoresc, care avea să întîlnească, la finele veacului al XVII-lea, barocul occidental în aşa-numitul „baroc Narîşkin", prefaţă a „barocului petersburghez" de după 1700); 3) *sursa italiană* cu cele două centre ale sale, Roma — ce-şi trimitea pretutindeni misionarii congregaţiei De Propaganda Fide[28], ale căror urme sînt nu puţine în istoria ţărilor române din acest timp — şi Veneţia, cu a sa grecitate din Cipru şi din Creta, cu lumea sa universitară padovană ce a difuzat spre ţinuturile moldo-muntene, şi în genere spre Sud-Estul european, din renumitul „Athenaeum Patavinum", acel vast şi rodnic „internaţionalism padovan" despre care am scris cu alt prilej[29]; dar, trebuie precizat, nu este vorba, după părerea mea, de vreo influenţă plastică notabilă a Veneţiei în arta noastră din secolul al XVII-lea — de fapt, a acelui gotic înflorit veneţian cu presupuse ecouri în sculptura şi în arhitectura brîncoveneaseă ■—, influenţă imposibilă dacă ţinem seama de decalajul cronologic, sensibil, dintre cele două fenomene

artistice[30], ceea ce era socotit de obicei, destul de vag de altminteri, drept italian, fiind mai curînd venit dintr-un al patrulea izvor, de data aceasta interior perimetrului românesc, anume 4) *sursa transilvană.* Aceasta din urmă, mult nutrită de Italia şi de Germania, a fost însemnată pentru spaţiul extracarpatic mai ales în timpul cîrmuirilor — şi a planurilor de unire „dacică" a celor trei ţări române — aie unor Gabriel Bethlen, Gheorghe I Râkoczi şi Gheorghe al II-lea Râkoczi, cînd sculptura funerară şi arhitectura civilă a epocii lui Matei Basarab au vădit legături strînse cu lumea ardeleană. Am în vedere micul grup de monumente funerare lucrate prin anii 1652—1658 pentţru imembrii familiei princiare, la Tîrgovişte şi la Arnota, de către meşterul sibian Elias Nicolai, aparţinînd unui aceluiaşi orizont apusean de Renaştere tardivă şi de baroc incipient[31], ca şi contribuţia — ce trebuie neapărat admisă — a unor meşteri transilvăneni în cel mai însemnat monument al arhitecturii civile munteneşti a timpului, „palatul" — reşedinţă nobiliară, de fapt — de la Hierăşti, al lui Udrişte Năsturel, edificiu premergjător arhitecturii sfîrşitului de secol XVII[32]. 5) In fine, ultima *sursă* este aceea *constantinopolttană,* cu eclectismul a ceea ce Iorga numea, într-o celebră carte a sa, „cette place d'une seduction infime, capable d'employer et d'user tour â tour toutes Ies races"[33]; era acelaşi Constantinopol care devenea treptat un adevărat receptacol de baroc, de „baroechus orientalis" (speţă absentă — de ce oare? — din înşiruirea speciilor de baroc făcută cîndva de Eugenio d'Ors![34]), care îşi trimitea, *încă.* de la sfîrşitul secolului al XVI-lea, motivele ornamentale în arta românească şi balcanică, ai cărui chiparoşi se reîntîlnesc într-o broderie funerară moldovenească de la Suceviţa la începutul secolului al XVII-lea, iar la sfîrşitul aceluiaşi veac, în stucul faţadelor bisericii muntene de la Fundeni, atît de înrudită

PSÎPil

cu faţadele de „rococo oriental" ale unor ţintirii din Stambulul sultanului Ahmed al III-lea.

„Estetica de compromis" la care făceam aluzie, pe urma altor exegeţi, posibilă în ţările române prin cele cinci izvoare sau filiere menţionate, determina la rîndu-i o *relativitate a gusturilor tipic barocă*[25], o relativitate ce nu mai cunoaşte normele fixe ale unei epoci clasice (în cazul românesc, cea a secolelor XV—XVI). Este vorba de gusturi diferite şi coexistente pentru un şir de fapte de artă, pentru anume fapte ale vieţii publice şi private cotidiene, întotdeauna cu rezonanţă obştească. Gusturi diferite şi coexistente pe care, de pildă, le găsim cum nu se poate mai bine exprimate la mijlocul veacului al XVII-lea, în momentul cîrmuirii acelui domn de nemăsurate ambiţii „imperiale" — surprinse plastic de Miron Costin — care a fost Vasile Lupu.

Faţadele occidentalizante ale bisericii mănăstirii Golia pe care le-am comentat în alt context în ceea ce priveşte raportul lor cu lumea italiană şi poloneză a Renaşterii tîrzii şi a primului baroc[36], cu ove, arhitrave, cornişe cu denticuli şi pilaştri cu capiteluri corintice preluate de secolul al XVIII-lea moldovenesc; chenarele de ferestre cu frontoane ce se regăsesc, deloc surprinzător, în gravuri de titluri de carte tipărită chiar la Iaşi, în acelaşi secol al XVII-lea, poate şi sub influenţa prestigioasei ctitorii a lui Vasile Lupu[37]: candelele de argint de la Trei Ierarhi, împodobite cu mascheroni, scoici şi vrejuri; ibricele de metal preţios ale aceleiaşi ctitorii, cizelate la Regensburg[38]; sfeşnicele baroce comandate în îndepărtatul Gdansk şi decorate cu capete de îngeri, despre care vorbeşte şi Paul din Alep[39], coexistau — ca semne ale unei mentalităţi şi ale unui gust tipic baroce[40] (aşa cum în Ţara Românească aveau să coexiste, o jumătate de secol mai tîrziu, ctitorii atît de diferite precum biserica de la Fundeni şi aceea de la Colţea, ale aceluiaşi fondator,

spătarul Mihai Cantacuzino) ■— cu elemente orientale; nu numai cu cele, adesea pomenite, de la Trei Ierarhi, ci şi cu cele de la Golia chiar, de la portalul interior al bisericii, din exonartex, cioplite în meplat, într-un decor vegetal-floral geometrizat, cu acolade orientale la stemă, sau cu cele de la portalul exterior unde motivul vasului cu flori şi stilizarea vegetală conduc iarăşi la repertoriul şi la viziunea Răsăritului. De altminteri, eclectismul peisajului artistic ieşean şi al monumentelor din timpul lui Vasile Lupu avea să fie remarcat nu doar de un om umblat prin lume precum ţarul Petru cel Mare, în 1711, după mărturia lui Neculce -— vorbind, suveranul moscovit, despre cele „trei feliuri de meşteşuguri" ale bisericii, „leşesc, grecesc şi moschicesc"'[11] —, ci şi de mulţi călători ai veacului al XVII-lea care descriu, aproape fără excepţie, principalele ctitorii ale „Lupului bei".

Ne aflăm, în acest veac al XVII-lea, în epoca în care păturile de sus ale societăţii româneşti — ca mai toate straturile sociale suprapuse ale Europei timpului — gustă din plin tot ceea ce ieşea — în materie artistică, mai ales — din comuna măsură, tot cea ce era încă nemaivăzut, exotic; este, acesta, triumful gustului pentru aparenţe, pentru iluzionism, pentru „trompe l'ceil" şi „sirnili", pentru faţade de arhitecturi ce căpătau o valoare retorică, pentru contraste — să ne amintim cele dintre părţile decorate şi nedecorate, interioare şi exterioare, din încă manierista, Drebaroca Dragomirnă a lui Anastasie Crimca —*t* pentru detalii cizelate în piatră, în metal, în lemn, detalii de costume precum în tablourile ctitoriceşti, de familie, ale unor Vasile Lupu sau Gheorghe Duca, la Trei Ierarhi, la Golia şi la Cetăţuia (gustul similar pentru amănunte, pentru adaosuri şi interpolări a fost relevat de mai multe ori pentru literatura românească a secolelor XVII—

XVIII[42]). Ne aflăm, mai ales, în epoca unei înclinaţii deosebite către serbări, către puneri în scenă, noile timpuri aducând curtea în centrul a tot ceea ce era ceremonial. Nu întâmplător din această vreme datează informaţiile oferite, cu lux de amănunte, despre nunţi domneşti, precum aceea din 1645 a Măriei, fiica lui Vasile Lupu, cu şeful calvinilor polonezi Janusz Radziwiii, viitorul hatman al Lituaniei; indirect informat despre aceasta, germanul Eberhard Werner Happel sau Happelius[43] vorbeşte despre darurile primite de la solii diverşilor suverani — din Polonia, din Brandenburg, din Curlanda, din Transilvania, din Ţara Românească sau de la Constantinopol —, între ele nelipsind .armele şi ceasornicele artistic cizelate („kunstlich—gemacht"), mult gustate de manierismul şi barocul apusean[44], dar, mai ales, vorbeşte despre serbările pline de fast, amintind de ceea ce fuseseră în Apusul Renaşterii cunoscutele „joyeusetes"[45], implicînd chiar scenografii ce adăposteau lupte ale unor uriaşi cu lei şi cu elefanţi sau simulări de bătălii, căci „fuseseră construite anume diferite imitaţii de castele, palate şi corăbii care erau luate cu asalt şi cucerite"[46].

Ar fi de adăugat, în acelaşi sens al ilustrării unui gust local pentru asemenea înfiripări scenografice efemere, că o jumătate de vea;[1] după serbările de la curtea Moldovei, în Ţara Românească, tot cu prilejul unei nunţi de fiică princiară — cea din februarie 1698 a domniţei Ilinca, a lui Constantin Brîncoveanu, cu paharnicul Soarlatacîie Mavrocordat, fiul lui Alexandru Exaporitul —, sticlarul Georg Franz Kreybich din Boemia putea consemna următoarea scenă, aluzie evidentă la evenimente contemporane — în care tatăl ginerelui domnesc, marele dragoman al Porţii, era atît de implicat —, dar şi impregnată de un eclectism cultural ce nu poate scăpa nimănui: „A fost veselie şi aveai ce vedea, tot lucruri vrednice de a fi văzute, căci după terminarea ospăţului,

în aceeaşi sală în care se prânzise, a fost ridicată o cetate, împresurată de turci, iar în cetate erau nemţi. Turcii băteau cetatea cu tunuri şi bombarde şi-i sileau să se predea şi să ceară pace. Şi s-au făcut şi multe alte jocuri şi tot felul de dansuri, turceşti, arăbeşti, chinezeşti, tătăreşti, franţuzeşti, spaniole şi leşeşti şi au ţinut toată noaptea pînă la ziuă . . ."[47].

Revenind la ceremoniile aulice din 1645 de la Iaşi voi adăuga că strălucirea lor era semnificativ consemnată şi de viitorul principe al Transilvaniei, Ioan Kemeny, prezent ca sol al lui Gheorghe Râkoczi, suveranul protestant — coreligionar, aşadar, al lui Radzivvill —, după ce făcea remarca, încărcată de sens în epocă, potrivit căreia nici polonezii, cei cunoscuţi pentru strălucirea serbărilor lor, nu întreceau pe moldoveni în costume, în risipă, în vase de argint: „a[1] fost mare strălucire şi belşug în toate, nu după obiceiurile ţăranilor români, ci după moda de la curţile regilor creştini"[48]. Sigur este însă că descrierea cea mai plastică şi mai concentrată a „ţărămoniei" ieşene din 1645 îi aparţine iui Miron Costin în „Letopiseţ"[49]: „N-^au lipsitu nemică den toate podoabe, cîte trebuia la veselie ca aceia, cu atîţe domni şi oameni mari den ţări streine. Meşteri de bucate, aduşi dintr^alte ţări, dzicături, giocuri şi de ţară şi streine. Curtea podobită toată şi strînşi boierii şi căpeteniile ţărîi, feciori de boieri, oameni tineri la alaiuri pe cai turceşti cu podoabe şi cu peţiene la slice. Şi aşea cu petrecanii trăgîndu-se veselii a cîteva săptămîni, au purces cneadzul Ragivil cu doamna sa în Ţana Leşască, cu dzestre foarte bogate".

Dai' veacul al XVII-lea european, amator de puneri în soenă şi de scenografii, a mai fost Şi epoca în care miniaturalele machete — şi ele dependente, în fond, de o viziune scenografică — îşi încep timpul lor de aur, legate fiind, e drept, în primul rînd de arta războiului, şi ea încă atît de impregnată, de la armuri la obi-°eiuri, de gustul baroc; nu întîmplător, poate,

într-o vreme în care — după ce veacul al XVI-lea cunoscuse machetele de cetăţi ale ducelui Albert al V-lea al Baviariei, de pildă — erau întocmite în Elveţia machetele de lemn ale cetăţii Zurich, precum aceea din 1627[50], şi erau confecţionate în Franţa lui Louvois, a lui Vauban şi a lui Ludovic al XlV-lea, după 1668, primele machete făcute pe teren, din lemn şi din carton (earton-pâte), ale unor fortificaţii din Hainaut şi din Flandra[51], la celălalt capăt al continentului, în Moldova, existau specialişti ce puteau face asemenea machete precum, în 1672, boiernaşul din părţile Hotinului Gli-gorie Cornescu, cel pe care un deceniu mai tîr-ziu îl vom întâlni in preajma lui Şerban Canta-cuzino în Ţara Pbomânească. Să ne amintim pentru aceasta textul din „Letopiseţul" lui Ion Neculce, narând evenimentele ce au dus la campania otomană a lui Mahomed al IV-lea spre hotarele Poloniei la începutul celui de al optulea deceniu al secolului al XVII-lea: „Iară dup-aceştea zarve, cît s-au făcut vară, s-au gătit împărăţie Turcului şi au purces cu oşti să vie asupra Ţării Leşeştii, să dobîndiiască vestita cetate Cameniţa. Şi au triirnis poroncă la Duca,-vodă *să-i triimiţă chip şi starea cetăţii Cameniţăi* (s.m.), să vadză ce loc si ce tărie aru ave . . . Duca-vodă au triimis pe un nemiş din ţinutul Hotinului, anume Gligorie Cornescu, ce iera foarte meşter de scrisori şi de săpături la pietre şi la alte lucruri, de au făcut *chipu cetăţii Cameniţăi de ciiară, cu toate tocmelile iei dinluntru şi dinafară.* Şi o au triimis la împărăţie, de o au vădzut, şi mult s-au mirat *de mărirea ei, ce iera din singură starea locului, cu apă şi cu stînci de pliatră împregiuriu minunat locu* (s.m.). Şi mai mult aceasta" — continuă naiv, parcă admirativ şi el, cronicarul —- „au îndemnatu pe împărăţie de au vinit la Garneniţă"[52].

Pentru cine este familiarizat cit de cît cu imaginea machetelor de cetăţi din barocul european, „chipul . . . de ciiară" lucrat de un cu-

noscător al regiunii Carneniţei precum acest moldovean născut în ţinuturile hotinene, cu „tocmelile iei dinluntru şi denafară", „cu apă şi cu stînci de piiatră împregiuriu", se rînduieşte într-o practică artistic-meşteşugăreaseă cu finalităţi strategice, tipică pentru secolul al XVII-]ea, această machetă cu atît de mare însemnătate pentru Poartă, ca şi adresarea precisă a turcilor către Gheorghe Duca şi a acestuia către Cornescu, presupunînd o anume faimă a celui din urmă întru atari îndeletniriciri. Am citat cazul acestei mici scenografii concepute în Moldova celei de a doua jumătăţi a secolului al XVII-lea tocmai spre a o pune în relaţie de perfectă contemporaneitate cu machetele occidentale de acelaşi tip, pe de o parte, pentru a indica legătura meşteşugului lui Cornescu eu o practică curentă a barocului european, pe de altă parte.

Pecetea barocă asupra culturii româneşti a timpului se dezvăluie cu şi mai mare pregnanţă în cazul gustului epocii pentru fast. Acesta — fără a fi o constantă a civilizaţiei noastre, dar fiind regăsit tocmai odată cu înflorirea unei autorităţi monarhice precum cea inaugurată în veacul al XVII-lea (dacă vom excepta, desigur, momentul de mare fast panortodox al ctitoririi mănăstirii Argeşului, de către Neagoe Basarab cu un secol mai devreme) — reprezintă, mai cu seamă după 1600, tărknul pe care ortodoxia postbizantină întâlnea catolicismul Contrareformei, cazul românesc ca şi cel rusesc fiind, din acest punct de vedere, exemplare.

Ne găsim, de fapt, în epoca înclinării spre tot ceea ce ţinea de sfera senzorialului, a tactilului[53] — într-o epocă istoric-stilistică în care valorile simbolice medievale erau deja atrofiate, în care materialitatea lucrurilor şi cea a lumii primau —, în vremea în care triumfă sculptura decorativă, stucul aurit, chenarele înalte ale broderiilor şi pietrelor funerare, faţadele .,mişcate" cu console, cornişe în relief, nişe, pilaştri etajaţi, apogeul acestui interes pentru valorile

palpabile, strălucitoare şi dinamice fiind atins în Moldova lui Vasile Lupu şi a lui Gheorghe Duca sau mai tîrziu, în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (am în iminte, spre pildă, bisericile ieşene Sf. Gheorghe şi Sf. Teodori). Ele se înrudeau, astfel, cu o mentalitate barocă mai accentuată, vădită şi în lecturile şi în traducerile moldoveneşti de cărţi împrumutate ariei barocului hispano-francez[54], explicabilă, cred, şi prin miai marea permeabilitate structurală a Moldovei faţă de curentele cultural-confesionale ale Apusului catolic. Această împrejurare transpare, mi se pare, şi dintr-un „Memoriu anonim despre Moldova", datat către 1685, care proelama limpede, nu fără o anume doză de exagerare, desigur: „Dintre toţi schismaticii, cei mai bine dispuşi faţă de religia catolică şi mai înclinaţi spre conversiunea La sfînta credinţă, pot spune că sînt moldovenii", ei avînd un mod de viaţă şi obiceiuri „aceleaşi ca ale catolicilor şi deosebite de ale turcilor şi grecilor"[55]; alte izvoare provenind din acelaşi mediu spiritual — precum texte ale arhiepiscopului catolic de Sofia Petru Bogdan Baksic din Kiprovac — confirmînd, cm câteva decenii înainte, această sporită permeabilitate a vîrfurilor societăţii moldoveneşti la civilizaţia latină şi catolică[56].

Propensiunea spre fast a epocii s-a tradus din plin în gustul pentru culorile de maiestate — pentru purpură şi pentru aur —, pentru, bogăţia cromatică. Nu întîmplător valul de orientalizare resimţit în arta românească a secolelor XVII—XVIII a adus şi preferinţa pentru somptuoasele materiale ale Răsăritului folosite în broderie, precum mai costisitorul „serasyr" în care motivul persan, cu vechi origini chineze, al migdalei, se aşeza, cusut cu aur, pe un fond aşijderea de aur[57], sporind materialitatea strălucitoare a pieselor' de broderie liturgică şi de costum de aparat. Nicăieri însă gustul pentru fast nu a fost atît de rapid receptat, în veacul al XVII-

lea, ca în costumul şi, în general, în portul voievodal şi boieresc —■ îndeaproape înrudit cu fastuoasa rnodă a „sarmatismului" polon[58] —, reperul cel mai sigur şi cel mai strălucitor al celui dintîi fiind, pentru unii călători avizaţi, însuşi costumul sultanului de la Stambul. Brocarturi, mătăsuri, ornamente, arme şi harnaşamente turceşti, bijuterii nemaivăzute devin locuri comune în descrierile occidentalilor sau ale călătorilor veniţi, la Bucureşti şi la Iaşi, din Europa orientală şi chiar din Asia. Să ne amintim, spre pildă, cuvintele de uimire ale călugărului Niccolo Barsi din Lucea despre alaiul domnesc moldovenesc în epoca premergătoare lui Vaslle Lupu, cortegiul avînd cai turceşti cu şei „şi cu tot hamaşamentul lucrat după moda turcească", caii fiind „împodobiţi cu mărgăritare, cu aur şi cu tot felul de nestemate" . . . „După toţi aceştia urmează domnul singur, îmbrăoit după moda turcească, numai în mătase fără broderii de aur şi purtînd pe cap un calpac după moda turcilor, cu un surguei de nestemate la mijloc peste un mănunchi de pene nespus de frumoase. El călăreşte pe un cal turcesc, cu hamaşamentul împodobit cu aur şi cu pietre scumpe; frîul este bătut aproape tot cu peruzele, diamante şi rubine, de asemenea fruntarul poartă o tufă de pene prinse cu un giuvaer tot de mare preţ. După domn vine careta lui, aurită toată, cu tapiţeria brodată peste tot cu aur"[59]... (ar fi de adăugat, tocmai în legătură cu ultima parte a pasajului abia citat aici, că în Ţara Românească a aceluiaşi secol al XVII-lea asemenea „carete" cu meşteşug lucrate de artizani locali — semne de fast, de poziţie socială eminentă —- par [a] fi fost apreciate şi răspîndite chiar şi dincolo de fruntariile ţării, de vreme ce în ianuarie 1662 un personaj atît de important Precum Heneage Finch, al doilea conte de Winchilsea, ambasadorul la Poartă al regelui Ca rol al II-lea Stuart, putea să-i ceară lui

Grigore I Ghica o trăsură ,,ad usum et muduim terrae Valachiensis"[60], icerere a cărei împlinire cultivatul cumnat şi reprezentant la Stambul al voievodului de la Bucureşti, marele spătar moldoviean Todera.şco Sturza pare a o fi grăbit şi care era împlinită în luna august a aceluiaşi an, cînd lordul englez mulţumea pentru iprinciarul dar venit riin Ţara Românească).

Acest lux domnesc al veacului al XVIl-lca — cu antecedente în secolul anterior, dacă judecăm după tezaurul lui Ştefan Tomşa pe care în 1564 Lăpuşneanu îl cerea din Polonia şi în care se aflau cupe şi tăvi de argint, săbii de argint cu aur[61] sau chiar după inventarele din aceeaşi Polonie, ale Movileştilor, pe care le-am comentat cu alt prilej — e descris, cu admiraţie, în epoca balcanicului rumeliot Gheorghe Duca, de către francezul de La Croix[62], secretarul ambasadorului lui Ludovic al XIV-lea la Stambul, marchizul de Nointel, sau de către un alt diplomat, italianul Giambatîista Donado; acesta din urmă, reprezentant ai Veneţiei în masul imperial de pe Bosfor, îl vede aici pe proaspătul stăpînitor al unei părţi din Ucraina, domn pentru a treia oară în MoJdova în 1681, ,,într-un veşrnînt de ceremonie din brocart veneţian de aur şi argint, împodobit cu samur[4"53]. Fastul princiar atinsese însă cîteva zeci de ani înainte de acest moment punctul său culminant, tot în Moldova, în timpul strălucitoarei cîrmuiri a celuilalt voievod de obîrşie sud-dunăreană, Vasile Lupu.

Pentru deja citatul sol şi magnat ardelean Ioan Kemeny, apariţia domnului era prilejui **unui** inventar minuţios al bogăţiilor pe care acesta le purta la serbările din 1645: „frîul era bătut în pietre scumpe şi aur, tot asemenea şi scara de la şa; la fel şi sabia. La cuşmă avea un surguci bogat, mimai din cinci diamante, dar mari; un asemenea diamant mai avea la inelul din deget. Ceea ce avea

pe el şi pe cal, ca îmbrăcăminte şi podoabe, putea să preţuiască, după socoteala noastră de atunci, vreo 40 000 de taleri"[64]. Pentru iezuitul ungur Paul Beke, care scria în latineşte un an înainte de evenimentul la care se referea trimisul principelui Transilvaniei, eclectica curte a lui Vasile Lupu era fastuoasă şi numeroasă ca puţine altele, chiar dacă aici hiperbola este vădită: „Despre preastrălucita curte a domnului nu sînt multe de zis. Un lucru este absolut sigur: foarte puţini principi creştini i se pot potrivi, fie că privim numărul nobililor străluciţi din felurite neamuri de la curtea sa, fie că privim luxul veşmintelor şi măreţia pompei. Are drept curteni preastrălucitţi turci, tătari, poloni, unguri, italieni, pe îînşă moldoveni, greci, armeni, ruşi şi bulgari"[65]. Orizonturile culturale ale timpului lui Vasile Lupu, ca şi temeiurile sociale ale unei autorităţi monarhice care putuse să devină un reper istoric în aceste părţi de Europă — sub cârmuirea unui domn al cărui nume voievodal reprezenta, în fapt, o criptogramă imperială[66] — implicau, desigur, şi o cunoaştere a obiceiurilor de pe alte meridiane — mărturisite şi de ceremoniile aulice amintite —, statuarea unei etichete în care voievodul fusese devansat tocmai de cel în timpul căruia îşi începuse ascensiunea ca dregător sub numele de Coci Lupu, anume de Radu Mihnea a cărui strălucitoare curte îşi lăsase amintirea, peste decenii, în cronica lui Miron Cos ti n.

Luxul, fastul sclipitor al curţii lui Vasile Lupu erau, desigur, impregnate de Orient: pentru Bandini această curte era „umbră a curţii împăraţilor turci"[67], remarcă firească pentru cei care vor fi ştiut că voievodul, ce fusese sprijinit de levantinii stambulioţi şi de anturajul sultanului Murad al IV-lea, purta chiar şi un sigiliu cu caractere turceşti şi în limbă turcă, care — conferindu-i privilegiul de a fi un „prieten" şi nu, ca alţii, un „servi-

tor" al padişahului[68] — îl desemna drept „Lupul voievodul hotarului Moldovei"[69].

Acest Orient îl găsim nu doar în decorul sculptat al faţadelor Trei Ierarhilor, nu doar în „ciniile" ce ornau, către 1640, încăperile curţii domneşti din Iaşi, provenite din Asia Mică, de la Kutahya şi Iznik[70], nu doar în decoraţia broderiilor somptuoase cu caracter liturgic — precum epitafele, poalele de icoane şi dverele din catifea verde şi vişinie, dăruite către 1638—1639 ctitoriei de la Trei Ierarhi[71] —, ci în chiar portul, de o bogăţie nemaivăzută, al membrilor familiei domnitoare. Textele de epocă se adaugă mărturiilor concrete pe care le avem în acest sens, cum ar fi preţioasele inele de aur masiv provenind din mormintele de la Trei Ierarhi, cel al doamnei Tudosca şi cel al lui Ioan, fiul princiar, bijuterii ce poartă în cîmp coroana deschisă şi capul de bour[72], sau vestitele broderii cărora le atribui un sens funerar, înfăţişînd, din nou la Trei Ierarhi, tot pe întîia soţie a lui Vasile Lupu şi pe vlăstarul său dispărut înainte de vreme (cea cu chipul domnului, bogată îki perle, nu s-a mai păstrat), înveşmântaţi în haine de catifea cu frunze de aur, haine de damasc împlănit, purtînd trandafiri şi colane de aur, mărgăritare, cea dintâi, cel de-al doilea cu dolman cu flori, caftan de catifea cu flori de aur, brandenburguri şi nasturi de aur, cuşmă cu pene al cărei surguci e din pietre scumpe cu care e bătut şi hangerul ţinut la şold după moda sarmatică. Asemenea texte pot fi deosebit de revelatoare. Am în vedere mai ales pe cele datorate lui Marco Bandini. ierarhul catolic venit din Balcani care descrie atît interiorul palatului domnesc — constatînd că „pereţii dinăuntru, îmbrăcaţi în covoare, tapiserii, draperii de mătase strălucind de aur şi argint, înfăţişează o maiestate oarecum regească a acestui principe" •—, cît şi, mai ales, fastul costumului domnesc identic relui pe care îl desluşim în urmele de fresce

păstrate la Trei Ierarhi sau în abia amintitele broderii ale necropolei voievodale: Vasile Lupu „avea la haină bumbi în valoare de 100 000 de aurei. Doamna" — aici este vorba de a doua soţie a voievodului, circaziana Ecaterina — „purta brăţări, inele şi colane strălucind de mărgăritare mari şi rubine, valorînd mai bine de 400 000 de aurei"[73].

Acest fast era continuat, de altfel, în ambianţa pe care şi-o crea voievodul în călătoriile sale prin ţară: „Domnul pune să i se întindă de obicei cinci corturi foarte mari de mătase strălucind de fir de aur, şi să fie înconjurate de perdele *de* mătase, asemenea unor ziduri"[74]. Limpede este însă că, pentru această domnie, mărturia cea mai preţioasă, poate — pentru că hrănită dintr-o experienţă de călătorii mai vastă, dintr-o familiarizare cu fastul, cu protocolul şi pompei curţilor celor mai impregnate de etichetă şi somptuos ceremonial din Europa —, este aceea a nobilului polon Stanislaw Oswiecim, umblat la Paris şi în solie la Constantinopol, care cu doi ani înaintea lui Kerneny îl descria pe Vasile Lupu în termeni foarte apropiaţi cuvintelor „evaluatoare" ale celuilalt: „Măreţia domnului era un lucru în adevăr vrednic de privit, întru toate era vrednic de admiraţie. Intre altele avea pe dînsul o haină împodobită, atît de măreaţă, îneît n-ai putea vedea una ca aceea nici la sultanul turc şi nici la vreun alt monarh. Materia din care era croită, mi se pare că era /altembas/ (stofă turcească ţesută cu aur în relief), pe care erau brodate în aur flori înalte de un deget; avea două perechi de nasturi (paftale) de diamante splendide, se înţelege că erau de foarte mare preţ. Haina era căptuşită cu blană de sairfur, care desigur trebuia să fie potrivită cu restul"[75]. Comparaţia cu alţi monarhi, şi în primul d ou padişahul, avea să se extindă şi spre alte zone ale vieţii aulice. Dacă rezervatul fiu [aJ] decanului de Ganterbury, Robert Bargrave,

WfăMBSi

^■|

WMB

găsea de lăudat în 1652 doar grajdurile princiare — pe care le socotea însă superioare celor, vestite, ale marilor duci ai Toscanei şi ale regilor Angliei[76], ceea ce nu era deloc puţin într-o epocă de foarte mare grijă pentru aceste importante anexe ale vieţii de curte, pretutindeni în Europa —, alţi călători admiră o sferă a existenţei aulice care aparţine din plin, prin luxul şl rafinamentul său, unei existenţe baroce. Este vorba de interioare, de fastul sălilor de aparat decorate cu picturi şi cu faianţă în palatul ieşean, cu tapiserii, eu acele „tapetes inauratei" veneţiene şi flamande, menţionate într-un inventar din 1603, în palatul de la Alba Iulia al lui Gabriel Bethlen[77], principele cu gusturi manieriste şi baroce, înconjurat de muzicieni şi de comedianţi italieni şi spanioli, de stucatori veniţi din Europa centrală, de arhitecţi italieni ca Agostino Serena, Giovanni Landi[78] şi Giaconio Resti, acesta din urmă lucrînd probabil, către 1619—1620, la palatul din Oradea, unde apar ornamente cu reliefuri în stuc aurit înfăţişînd cerbi, grifoni, lei heraldici, unicorni, gheparzi, elefanţi, ghirlande şi fructe[79].

Sînt interioare în care întâlnim orologii, însemnele răbdător cizelate ale timpului ce fuge, motiv literar manierist şi baroc prin excelenţă (nu întâmplător, poate, mai multe izvoare menţionează după 1670 pe ceasornicarul francez al lui Gheorghe Duca, Gaspard Caillee[80]); interioare cu tavane pictate — cu motive şi tehnici mult prizate în epoca barocă — dacă dăm crezare cultivatului Iacob Sobieski, fiul, născut la Paris, al regelui Poloniei şi despresuratorului Vienei, care, primit în 1686 la curtea domnească din Iaşi de mitropolitul Dosoftei, vedea aici unele încăperi ce aveau zidurile şi tavanul „pictate foarte meşteşugit cu flori mici, executate cu gingăşie pe un fond de aur chinezesc"[81]; în sfîrşit, interioare împodobite cu faianţă multicoloră la care se referă şi abia menţionatul

vizitator de înaltă stirpe, dar şi alţii, înainte şi după el, tot în, legătură ou acest palat domnesc al Iaşilor. Dealtfel, mi se pare extremi de instructiv a aminti, tocmai pentru demonstrarea alinierii foarte rapide a gustului românesc la noutăţile zilei, modul în care această înclinare a secolului al XVII-lea pentru strălucirile multicolore s-a reflectat în încăperile palatului domnesc al voievozilor Moldovei: în anii '30—'40 ai veacului, palatul era ornat cu faianţă microasiatică, turco-persană, de la Iznik şi Kutahya — consunînd din plin |jf" cu etapa orientalizantă a artei cultivate în jurul lui Vasile Lupu ■—, o ceramică decorativă cu culori scînteietoare, cu tonuri de albastru, verde şi roşu pe fond alb, de îndepărtate în-rîuriri extrem-orientale, chineze (de unde şi numele de „cinii" care se dă acestor ornamente din „casele" acum decorate de voievod, în cronica lui Miron Costin[82]); prin anii '50, locul faianţei turceşti pare a fi fost luat, într-o oarecare măsură, de ceramica polono-li-tuaniană, descoperită de arheologi, ce răspîn-dea un gust orientat acum precumpănitor spre regatul de la miazănoapte[83]; prin anii 70 ai aceluiaşi secol exista deja în unele săli ale palatului din Iaşi faianţa albastră din Ţările de Jos, de mare vogă europeană prin produsele de la Delft sau prin imitaţii ale ei, menţionată în 1677, în timpul lui Antonie vodă Ruset, de către secretarul soliei polone a lui Gninski, Michal Floryan Rzewuski, staroste de Helm, care a văzut aici o „odaie boltită cu zidurile acoperite cu pătrate mari albastre modelate în forma faianţei olandeze", solul regal fiind mai apoi „condus într-o altă odaie boltită, împodobită cu acelaşi fel de pătrate, unde se afla un covor, formînd o draperie şi o masă acoperită de asemenea de un covor"[84], imagine care ne trimite de îndată la aspectul unor interioare din pictura flamandă, olandeză, germană sau polonă contemporană.

La riadul său, acest gust baroc pentru interioare a fost extrapolat, devenind un gust marcat pentru natură, pentru o natură concepută ca un autentic decor al arhitecturilor religioase sau civile, „rezidenţiale", ale timpului. O natura pe care o regăsim, timidă şi surprinzătoare, drept fundal uşor italienizat — unde apar munţi, ape, o barcă şi o corabie — al unei foarte ortodoxe icoane a „Sf. Paraschiva" oferită de cărturarul-mitropolit al Ţării Româneşti, Ştefan, către mijlocul secolului al XVII-lea, în timpul lui Mihnea al III-lea, unei biserici din Vîlcea, aceea de la Bălăneşti-Rîmeşti[85]. O natură, de asemenea, ordonată artificial în grădini „aii italiana" şti ute la Tîrgovişte încă la finele veacului al XVI-lea, după mărturia genovezului Sivori, iar în Transilvania curînd după 1600, întîlnită în Moldova după 1670, cînd aflăm că o galerie a palatului din Iaşi avea „o ieşire la o grădină între ziduri după moda italieneas că"[8]'[5], spre a cita din nou pe acel deja amintit vizitator polon al curţii lui Antonie Ruset. Acelaşi Ruset căruia, de Crăciunul anului 1676, fiii lui Miron Costin, „străluciţii Costini", într-un discurs meşteşugit în limbă polonă, cu titlul latinesc, „i-au oferit un /labirint/ închinat în lauda numelui său" („Eidemque obtulerunt labyrinthum in laudem nomini eius adscriptum."); era un discurs care, dincolo de referiri livreşti la antichitate şi dincolo de cele privitoare la binefacerile paşnicei vieţuiri ■— la cîteva luni după încheierea unei efemere păci între Poartă şi Polonia, Ia Zurawna, în octombrie al aceluiaşi an — întovărăşea, pe cît se pare, tocmai o scenografică aranjare peisagistică a unei grădini, pe care o interpretez ca o aluzie la numele „floral" al neamului Rusetesc a cărui stemă avea să fie tocmai un vas cu flori: „Şi deoarece în timp de pace este obiceiul ca regii şi domnii să se desfete în frumuseţea grădinilor: / regii petrec timpul de pace în grădini, răz-

boiul în tabere/, deci şi noi, pentru petrecerea plăcută a prealuminatei măriei tale, *am sădit şi am ridicat prin plante agăţătoare o grădină a lui Apollo în patru colţuri după îndemânarea noastră* (s.m.), în care, cînd pe lîngă muzele din Helicon, Dianele vor duce horele lor dănţuitoare, şi oriunde se va în-tîmpla să fie cu dansuiile lor, peste tot vor găsi şi vor cînta slava numelui tău"[87]. Erau, reduse aici doar la o expresie scenografică barocă, desigiir, şi în spiritul unui alegorism străveziu, grădini aidoma celor văzute de Del Chiaro, secretarul florentin al lui Brîneo-veanu, la curtea acestuia sau în jurul reşedinţelor sale din cîmpie, precum Mogoşoaia, Obi-leşti şi Potlogi — autentice locuri de arhitectură rezidenţială, rînduite într-un fenomen european amplu al sfîrşitului de secol XVII şi începutului de secol XVIII[88] —, grădini adăpostind fîntîni, chioşcuri, foişoare şi prelungite într-un peisaj el însuşi regizat, cm perspective pline de o poezie nebănuită[89].

Din toate aceste gusturi baroce pînă aici enumerate — senine ale unui stil de viaţă ce nu se deosebea fundamental, în resorturile sale lăuntrice şi în expresia sa exterioară, de restul civilizaţiei europene a secolului al XVlI-lea — s-au născut, la rîndu-le, unele atitudini baroce dintre care cea mai însemnată şi, poate, cea mai rar menţionată de istoricii de artă —■ pentru că, în aparenţă, era legată mai mult de sfera politicului — a fost atitudinea monarhică sprijinită pe prestigiul istoriei. Era o atitudine întîlnită mai ales la „oamenii noi" ajunşi în scaunul voievodal — la un Vasile Lupu, al cărui model monarhic fusese Radu Mihnea, cel sub care îşi începuse ascensiunea, sau la un Gheorghe Duca pentru care, la rîndu-i, Vasile Lupu devenise un „tată spiritual" şi un model ce trebuia imitat, după cum ne lasă să o înţelegem limbajul monumentelor atunci ridicate şi cel al cărţilor atunci tipărite[90] —, ca şi la acei domni

m

legaţi încă, direct sau numai indirect, de marile dinastii româneşti medievale, de la Radu Mihnea şi de la Movileşti, la Şerban Cantacuzino şi la Constantin Brîncoveanu, „noul David", „noul Ptolemeu" sau „noul Constantin" al textelor de epocă[91]. O atitudine descifrată lesne în titulaturi, în steme, în unele legende chiar, cultivate în mediile princiare; deslușită în imagini fictive sau reale de strămoşi, împodobind bisericile munteneşti şi oltenești ale secolului al XVII-lea final — vestita galerie de portrete din pronaosul bisericii mănăstireşti de la Hurezi infăţişînd pe Basarabii din secolul al XV-lea şi din cel de ai XVI-lea, atît de îndepărtaţi în timp şi ca spiţă genealogică de Constantin Brîncoveanu, precum Laiotă şi Neagoe, sau alte multe tablouri votive din ctitorii brîncoveneşti unde, mai cu seamă, Matei Basarab este adesea, din felurite pricini, prezent — sau, în secolul al XVIII-lea, manuscrise istorice cu caracter genealogic aflate în palatul domnesc al lui Constantin Mavrocordat de la Iaşi, ce trebuiau ornate, se pare, cu chipuri desenate ale voievozilor Moldovei, în anul 1743, de către pictorul genevez Jean Etienne Liotard[92]. Erau, de fapt, aceşti antecesori, strămoşii pe care un Dosoftei mitropolitul îi evoca, stereotip dar pătruns de sentimentul istoriei ţării sale, către 1680—1690, într-al său „Molitvelnic de-n-ţăles" — ştiut azi şi sub numele modern de „Poema cronologică" —, de la Dragoş vodă, Alexandru cel Bun şi Ştefan cel Mare pînă la Antonie Ruset, Gheorghe Duca şi Constantin Cantemir[93].

Nimeni, de altminteri, nu a exprimat în această epocă a civilizaţiei româneşti nevoia nobiliară de istorie, percepută în mod diferit — prin sensurile sale morale — pe fiecare treaptă a ierarhiei sociale, cum a făcut-o Miron Costin: „.. . că H'topiseţile nu sîntu numai să le citească omul, să ştie ce au fostu în vremi trecute, ce mai multu să hie de învăţătură, ce ieste bine şi

ce ieste rău şi de ce-i să să ferească şi ce va urma hie cine: domnul den faptele domnilor, care cum au fostu şi cu ce veste şi pomană, să ia urmă de viiaţă, boierii urmîndu pre boierii cei cinsteşi şi înţălepţi, slujitoriul ca slujitoriu, că cineşi după breasla sa, cine urmadză pre cel cinstcş, cinstit, cine urmeadză pre cel rău, rău iaste şi rău să va săvîrşi"[94].

Ne aflăm, astfel, în faţa unei atitudini „istoriste" a veacului al XVII-lea, prelungită şi în secolul următor, cu nu puţine paralelisme in mediile cultivate, nobiliare, ale unor civilizaţii învecinate spaţiului românesc: o atitudine regăsită — chiar dacă altfel exprimată — în cazul aristocraţiei poloneze ce-şi conturase deja doctrina bine ştiută a „sarmatismului" din timpul regilor dinastiei Vasa mai ales[95], sau în cel al nobilimii ungare din vremea unor principi ai Transilvaniei ca Ştefan Bocskai, Gabriel Bethlen şi Gheorghe I Râkoczi, afirmînd „scitismul" sau „hunismul" magnaţilor[96], ambele aceste doctrine cu iz mitic şi haină exotică orientalizantă[97] născîn-duse în epoca unor crize determinate de sfî-şieri lăuntrice, de ameninţări sau de cuceriri străine (epoca „potopului" în cazul polonez, prăbuşirea regatului maghiar în cel de-al doilea), căutarea unor rădăcini istorice îndepărtate şi fictive ale nobililor din Europa est-centrală jucînd aici rolul unui factor de compensaţie. Mai mult, se poate spune că în acea vreme, în Europa, în chiar statele de puternică organizare politico-dinastică, cu tradiţii culturale venerabile, „istorismul" şi cultivarea amintirii strămoşilor iluştri ai unor strălucite dinastii erau fapte la ordinea zilei: mi se pare, de pildă, întru totul plin de o semnificaţie ce îndeamnă la o privire comparată, faptul că în vremea în care un Şerban Cantacuzino, iar mai apoi un Constantin Brîncoveanu, proclamau prin arhitectura Cotrocenilor sau prin pictura Hurezilor legătura lor cu „vechii Basarabi", în chiar Pari-

sul lui Ludovic al XlV-lea — autentic model de suveranitate monarhică în epocă barocă — biserica Invalizilor era decorată, după 1677, întru o aceeaşi finalitate ideologică, cu medalioane unde erau reprezentaţi precursori vestiţi, direcţi şi indirecţi, ai Burbonilor, de la Clovis, Dagobert şi Carol cel Mare, la Filip August şi Ludovic al lX-lea[9S].

Cît despre latura dinastică a amintitei atitudini monarhice româneşti a secolului ai XVII-lea, voi aminti doar că ea a implicat de fiecare dată, exprimată prin toate artele ee concurau în realizarea unei ctitorii domneşti, fastul cîte unei noi biserici-necropola menite a deveni simbolul cîte unei noi dinastii[99], monument a cărui înălţare debuta, de obicei, ia începutul fiecărei domnii mai importante ce a manifestat atare veleităţi, de la Trei Ierarhii lui Vasile Lupu (1639) la Cotrocenii lui Şerban Cantacuzino (1679) şi la Hurezii lui Constantin Brîncoveanu (1690—1691).

Aceiaşi —■ şi încă alţi cîţiva —- au fost voievozii veacului al XVII-lea care au cultivat, în forme ale vizualului şi prin diferite alte acte culturale ale domniei lor, descendenţa directă din „întemeietorii de ţară", din Basarabi de pildă[100] — un Radu Mihnea, un Mihnea al III-lea, un Constantin Brîncoveanu şi încă înaintea lui un Şerban Cantacuzino care a imitat la Cotroceni, de la plan pînă la detalii ale ciopliturii în piatră, faimoasa ctitorie a lui Neagoa Basarab de la Curtea de Argeş, mai veche cu un secol şi jumătate — sau chiar descendenţa lor dintr-un Bizanţ ilustru, dar dispărut de multă vreme: este, din nou, cazul lui Şerban Cantacuzino cel a cărui pretinsă descendenţă paternă din Cantacuzinii imperiali bizantini era afirmată în texte şt în steme, cel care avea „şi gîndul şi gătirea... să fie el înpărat în Ţarigrad", după spusa lui Neculce[101], cel ce patronase apariţia la Veneţia, în 1687, în tipografia lui Nicolae

Glykis, a „Bibliei" greceşti[102] menite întregii lumi orientale şi mediteraneene ortodoxe, acelaşi Şerban vodă ai cărui urmaşi au navigat în plină ficţiune genealogică şi heraldică barocă cu acel „Ordin Constantinian al Sf. Gheorghe" căruia îi era recunoscut în 1735 de împăratul Carol al Vl-lea, la Viena, drept „mare .maestru", Radu^Rudolf Cantacuzino, **fiul** ultimului Cantacuzin dorrmesc din Ţara Românească, Ştefan, şi nepotul de frate al celui dintîi voievod muntean din acest neam, Şerban[103].

O concluzie la paginile acestea, ce ar putea prefaţa o posibilă istorie a gustului românesc din epoca premodernă, se impune. Gusturile şi atitudinile menţionate, în esenţa lor aparţinătoare modului de viaţă baroc, au determinat la rîndul lor — sau au uşurat în bună măsură — o creaţie artistică barocă în haină românească, cercetată pînă acum, după opinia mea, incomplet şi exclusiv din punctul de vedere al unor influenţe formale ale barocului plastic occidental şi central-european în arhitectură, pictură, gravură sau în „artele minore"; o creaţie pe care, în alt loc, am încercat să o definesc deja drept aparţinînd unui „baroc ortodox postbizantin"[104], în cea mai mare măsură ilustrat de cea mai importantă ctitorie ieşeană a lui Vasile Lupu şi, în general, de prima etapă a domniei acestuia. Am înţeles prin acest baroc local un „stil al artelor plastice" — spre a cita din încercarea-mi de definire a acestui moment de artă românească din secolul al XVII-lea în ceea ce are el mai reprezentativ — „ce reuneşte modalităţi felurite ale repertoriului decorativ balcanic şi islamic, în slujba propagandei vizuale a unei autorităţi cu veleităţi monarhice, un baroc caracterizat, către 1640 ca şi acela, strict contemporan, dar altfel exprimat, al catolicismului roman si al prelungirilor sale foarte pure către Europa est-centrală —, prin profuziunea materialului

scos în relief, de la cioplitura aurită în piatră şi în lemn la cizelura în metal preţios, şi prin fuziunea într-o aceeaşi operă de artă a mai multor meşteşuguri artistice (arhitectură şi sculptură, orfevrărie, pictură şi broderie)[105].

Era, acesta, un „baroc ortodox postbizantin" care reprezenta stilul figurativ dominant al epocii — şi care, în diferite variante, cu ecouri ale barocului Orientului, avea să caracterizeze şi sfîrşitul de secol al XVII-lea muntenesc şi secolul al XVlII-lea moldovenesc —, întruchipînd o sensibilitate ce răspundea în sfera creaţiei literare acelor opere ce nu au fost străine nici ele de contaminări baroce importante — în Moldova mai cu seamă, de la cei doi Costini, Miron şi Nicolae, la Dosoftei şi la Cantemir —, iar pe planul mai larg al valorilor spirituale, la ceea ce a fost definit mai demult drept „umanismul ortodox" sau „raţionalismul ortodox"[106], mergînd chiar pînă la o receptare livrescă a antichităţii clasice[107], reprezentînd, în secolul al XVII-lea şi într-o bună parte a celui de^al XVIII-lea, premisa esenţială a civilizaţiei româneşti întru totul moderne[103].

Aici se descoperă de fapt, mi se pare, sensul istoric a ceea ce ar putea fi denumit metaforic, fără complexe şi fără exagerări de nici un fel, „barocul de după Bizanţ".

NOTE LA CAPITOLUL 3

1 H. Wolfflin, *Principii, fundamentale ale istoriei artei,* Bucureşti, 1968, p. 210.
2 Vezi capitolul 2
3 Colocviul internaţional şi interdisciplinar *Le Boroque sud-est europeen dans le contexte europeen (XVlI-e—XlX-e siecles),* 30 octombrie — 3 noiembrie 1981. Bucureşti, organizat de Asociaţia Internaţională de Studii Sud-Est Europene, în cadrul căruia am prezentat comunicarea *Tendences, gouts et attitudes baroques chez Ies Rownains, XVJI-e—XVIII-e siecles.* Ea a apărut parţial, sub titlul *Gouts et attitudes baroques chez Ies Roumains au XV!l-e*

siecle, în *Baroque* (Montauban), 11, 1983, p. 80—85. Același volum, închinat, in parte, unor aspecte ale barocului In cultura românească, mai cuprinde contribuții datorate — in ordine — următorilor autori: V. Cândea, Al. Duțn, Gr. Ionescu, T. Sinigalia, A. Bratu, A. Vasiliu, M. Breazu, A. Buzilă, V. Râpeanu.

4 *Barocul etnografiei românești,* în *Ceasornicul de nisip,* Cluj, 1973, p. 129—133.

5 Pentru aceasta, vezi studiul meu mai vechi, *Ciţiva „oameni noi",* p. 37—94.

6 Ieremia vodă solicitase lui Meletios Pigas, patriarh al Alexandriei și, din 1597, locțiitor de patriarh ecumenic, ridicarea bisericii moldovenești la treaptă arhiepiscopală și patriarhală; singurul rezultat al cererii a fost, Insă, trimiterea unor însemne exterioare, asemănătoare celor cuvenite înalților ierarhi ai Răsăritului, către mitropolitul Moldovei, Gheorghe Movilă (KT. I. Șerbănescu, *Legăturile patriarhului Meletie Pigas cu țările române,* în *Biserica ortodoxă română = BOR,* 7—9, 1946, p. 370).

7 N. lorga, *Byzance apres Byzance,* p. 119; N. Stoicescu, *Dicţionar* ..., p. 184.

8 Citez aici pe E. Papu, *Barocul...,* I, București, 1977, p. 169; pentru caracterul fastuos, nobiliar, aristocratic al barocului în lumea Europei răsăritene, vezi și A. Angyal, *Die slawische Barockwelt,* Leipzig, 1961, p. 140 și urm.; pentru fastul aulic și corolarul său, nesiguranța politică, vezi considerațiile lui F. Constantiniu, *Sensibilite baroque et regime nobiliaire (Considerations preliminaires),* în *RESEE,* 2, 1979, p. 332 și *Sensibilități si mentalități în societatea românească a secolului al XVII-lea,* în *R.d.ist.,* 1, 1980, p. 147—157, unde se afirmă judicios și limpede: „Boierimea română, în elementele ei cele mai culte și mai sensibile, a străbătut în secolul al XVII-lea o trăire de tip baroc" *(ibidem,* p. 154.).

9 Dincolo de știutul interes al stolnicului Constantin Cantacuzino pentru astrologie, voi reaminti faptul că unul dintre cei mai însemnați „iatrofilozofi" de școală padovană ce a ajuns profesor în Bucureștii epocii lui Constantin Brâncoveanu — este vorba de Ioan Comnen, tălmăcitor, între altele, din latinește în greaca vorbită, a celebrei „Imitatio Christi" (O. Cicanci, P. Cernovodeanu, *Contribution ă la conaissance de la biographie et de Voeuvre de Jean / Hierothee I Comnene I 1668—1719),* în *Balkan Studies,* 1, 1971, p. 166), cu puțin timp înainte tradusă, tot în Țara Românească, în

slavonă, de către Udriște Năsturel — pare a fi tălmăcit, la cererea aceluiași Constantin Brincoveanu, un „Pronostic" astrologie, de fapt un horoscop politic tipărit la Augsburg, în 1698, alcătuit pentru Petru cel Mare de către Stanislas Reinhard Axtelmeyer (C. Dima-Drăgan, M. Caratașu, *Un manuscrit grec inedit du docteur Jean Comnene,* în *RESEE,* 1, 1971, p. 115—116). Pe de altă parte este știut și ecoul precis al unor „Foglietti novelli" ■— almanahuri, de predilecție astrologice, ale Italiei veacului al XVII-lea — în „Foletul novei" al lui „Ioan Românul", care era secretarul domnesc Giovanni Candido Romano, tot în vreme brancovenească — M. Ruffini, *L'influenza italiana in Valacchia nell'epoca di Constantin — vodă Brancoveanu)* (1688—1714), Milano, la., p. 61; idem, Biblioteca *stolnicului Constantin Cantacuzino,* București, 1973, p. 93—94 —, după cum au fost deja subliniate — ca o trăsătură a evului baroc — cunoștințele din domeniile științelor oculte și divinatorii, de la alchimie la astrologie, ale lui Dimîtrie Cantemir, așa cum transpar ele în „Istoria ieroglifică" (D. Moldoveanu, *L'esoterisme ba-roque dans la composition de V„Histoire liieroglyphique",* în *Dacoromania,* 2, 1974, p. 197 și urm., p. 214 și urm.). Nici pentru Transilvania secolului al XVII-lea nu lipsesc mărturii ale unui asemenea interes: cronicarul sas Kraus istorisește cum In 1662 comandantul Clujului Wolf Rethani îi trimitea principelui Mihail Apafi, în tabăra turcească, un horoscop („Prognosticon") *(Cronica Transilvan niei,* p. 507).

10 N. Stoicescu, *Legăturile de rudenie dintre domni și marea boierime și importanța lor pentru istoria politică a Țării Românești și a Moldovei (sec. XV — începutul sec. al XVlH-lea},* în *Danubius,* V, 1971, p. 120—121; idem, Un aspect al *relațiilor -politice dintre Țara Românească și Moldova în secolele XVI—**XVII:** mutarea dregătorilor dintr-o țară în alta.,* în *AHA,* XI, 1974, p. 251—256.

11 D. Ciurea, *Quelques considârations sur la noblesse jeodale chez Ies Roumains,* în *Nouvelles Etudes d'Histoire,* IV, 1970, p. 83—90. Pentru raportul strîns dintre strălucirea barocă și asemenea structuri rurale în Europa răsăritean*0.* vezi V. L. Tapie, *Le Baroque,* Paris, 1963, p. 50, p. 54.

12 A. Pippidi, *Portretele occidentale ale **Iul** Mihai Viteazul intr-o nouă perspectivă,* în *Arta, 2*—3,

1976, p. 2(J—29. într-o perspectivă est-europeană, învingătorul de la Călugăreni poate apare unui studios ca Andrea Angyal drept „teilweise noch spatmittelalterlicher Ritter, teilweise schon fruhbarocker Monarch" *(op. cit.,* p. 175).

13 Portretul voievodului muntean este menţionat, alături de „altre incisioni" — mai puţin faimoase decît cele ale unor dogi şi notabili ai Serenissimei Republici —, în introducerea datorată Annei Pallucchini la ediţia Marco Boschini, *La carte del navegar piiorcsco,* Vene-ţia-Roma, 1966, p. XVI; cf. R. Pallucchini, *Marco Boschini e la pittura veneziana del Seicento,* în *Barocco europeo e barocco veneziano,* ed. V. Brânca, Veneţia, 1962, p. 95—136. Pentru legăturile lui Matei Basarab în lumea Veneţiei — mai precis spus cele întreţinute cu bogata şi influenta comunitate grecească de aici — sînt de amintit şi ajutoarele oferite de voievodul de la Tîrgovişte, comparat, într-o scrisoare a aceleiaşi comunităţi din septembrie 1642, cu „vechii împăraţi şi arhonţi".

14 M. Ruffini, *L'inJluenza...,* p. 68—69. Se adaugă acesteia alte imagini, datorate tot unor artişti străini, între ele puţind fi amintite cele de pe medaliile de argint şi de aur bătute în 1713, purtînd inscripţii latine, detalii de costum şi steme evocînd importanţa somptuosului „voivoda et princeps Valachiae Transal-pinae" ce ne apare astfel, cu atît mai mult, prin asemenea emisiuni cu caracter jubiliar pe care Poarta avea să i le reproşeze foarte curînd, drept un suveran independent în fapt (C. Moisil, *Medaliile lui Constantin-vodă Brâncoveanu,* în *BSNR,* XI, 1914, p. 9—18). Asemenea portrete ilustrează admirabil atmosfera monarhică întreţinută în juru-i de principele de la Bucureşti aflat în corespondenţă cu Ludovic al XlV-lea, cu Petru cel Mare, cu papa Clement al Xl-lea, cu împăraţii de la Viena Leopold I. Iosif I şi Carol al Vl-lea, devenit în 1695 „Reichsfurst" cu armoarii proprii; titlul de prinţ al imperiului avea să-i fie confirmat în 1706 (M. I. Caragiale, O *contribuţie heraldică la istoria Brăncovenilor,* în *Opere,* ed. Perpessicius, Bucureşti, 1936, p. 280—300) — ceea ce va duce la protestul otoman din 1712 *(Hurmuzaki,* Suplement I, 1, ed. Gr. C. Tocilescu, Al. I. Odobescu, Bucureşti, 1886, p. 425) —, voievodul afirmîndu-şi cu mîndrie a-ceastă poziţie „internaţională", precum pe un clopot de la mănăstirea Gura Motrului unde apare, între altele, ca „Dei Gratia Sacri Ro-

mani Imperii et Valachiae Transalpinae Princeps" (apud. V. Drăghiceanu, *Curţile domneşti brâncoveneşti. III. Potlogii,* în *BCMI,* III, 1910. p. 69), dubla şi ilustra calitate („voevod şi prinţip al sfintei împărăţii Romei") fiind reamintită mai tîrziu, în 1733, pe o candelă de argint aurit dăruită mănăstirii Surpatele de fiica decapitatului domn, Ancuţa (apud K. Creţeanu, *Mănăstirea Surpatele,* în *BM1,* 4, 1972, p. 24), ea însăşi soţie a unui conte al Imperiului, postelnicul Neculai Ruset (Rosetti), fiul vornicului moldovean Iordache.

15 A cărui imagine, gravată de Heinrich Ulrich din Niârnberg, e întovărăşită de armoarii — cu presupus sens alegoric referitor la posesiunile sale din Mediterana orientală (scuturi, turnuri, personaje afrontate, coifuri zăbrelite) — ţinînd de arta heraldică germană şi asemănătoare cu o stemă a Bâthoreştilor transilvani (I. N. Mănescu, *Ce reprezintă stema de pe portretul lui Gaspar Graţiani,* în HM, 5, 1969. p. 458—460). Trebuie adăugat că, puţin timp înainte de 1600, importante personaje de origin; străine — ca şi Gratiani —, aflate în Moldova în preajma scaunului voievodal, purtaseră însemne heraldice aparţinînd unor alte meridiane: este cazul celor de pe sigiliile iconografice ale lui Zotu Tzigara, grecul din lanina ajuns ginere al lui Petru Şchiopul, reprezentîndu-l pe posesor în costumul nobiliar al timpului, întovărăşit de inscripţii în limba franceză — mărturii ale legăturilor cu Franţa ale acestui „grand spathar de Valachie (!)" trăit la Constantinopol şi în Italia —, iar p< revers avînd stema sa (braţ cu spadă în scut oval cu cartuş baroc, cască cu gratii), ce reapare pe piatra-i funerară de la San Giorgio dei Greci din Veneţia (M. G. Stephănescu, *O piatră de mormlnt uitată şi o pecete necunoscută. Mărturii vechi şi noi despre marele spătar Zotu Tzigara,* în *BMI,* 4, 1971, p. 58—62)

16 Pentru arborarea de către acesta a acvilei bicefale ca însemn personal şi despre năzuinţe] e sale „imperiale", vezi mai recent în *SCIA,* 29. 1982, p. 39, nota 16. Pentru A. Pippidi (comunicare la Institutul de Studii Sud-Est Europene. Bucureşti, 4 mai 1984) portretul' din 1651, datorat lui Elias Widemann şi crezut a-1 reprezenta pe Mihnea al III-lea, ar înfăţişa, de fapt, pe Minai; Pătraşcu, nepot de fiu al Viteazului. în general. pentru personalitatea de erou baroc a acestui

voievod muntean, cu o domnie pe cît de scurta pe atît de plină de noutăţi, vezi capitolul 6, notele 82—88.

17 M. A. Musicescu, *Demetre Cantemir et ses contemporains vus ă travcrs leurs* ***portraits.*** *Simple mise en page du probleme,* in *RESEE,* 4, 1973, p. 611—636; G. Ciorănescu, *Contribution* u *l iconographie cantemirienne,* în *Siidost-Forschungen,* XXXVI, 1977, p. 222—229, cu menţionarea mai multor variante dintre care cea mai cunoscută este aceea postumă, executată în 1735, la Amsterdam, de gravorul Franeois Morellon La Cave, poate după un portret pictat în Rusia: idem, *Le „Hospodar de Valachie" du Musee de Rouen,* în *Revue d'etudes* ***roumaines,*** XV, 1975, p. 96 (pentru sensul costumului militar şi al pozelor marţiale în portretele europene ale veacului al XVII-lea: D. de Marly, *The Establishment of Roman Dress in Seventeenth-Century Portraiture,* în *The Burlington Magazine,* CXVII, 868, 1975, p. 443—451).

18 I. Dumitrescu, R. Creţeanu, *Trei conace boiereşti din prima jumătate a veacului al XVIII-lea aflate în judeţul Ilfov,* în *BMI,* 4, 1973, p. 4—5. Biserica fusese ridicată cu un an înainte, în 1723, anul morţii lui Cantemh- în Rusia. Ne aflăm în faţa portretului, zugrăvit în rest în manieră tradiţională, al fiului unui boier de casă al neamului cantacuzinesc, apropiat de Rusia în evenimentele binecunoscute din 1711, an în care Preda era înmatriculat la Universitatea din Padova ca „ii signor Pietro Draganiscoto, valaco. .." *(ibidem,* p. 5, nota 21); drumurile sale viitoare aveau să-1 ducă şi în alte părţi ale „Ievropei", spre răsărit, unde el mergea în solie în 1736, murind un an mai tîrziu la Petersburg *(ibidem,* p. 7).

19 Portul occidental — deşi o raritate în mediul boieresc pe la 1700 — nu era lipsit nici de unele sensuri politice. Acesta este' cazul lui Preda căpitanul din Prooroci, potrivnic lui Brîncoveanu şi arestat de turci, ştiut de cronicar şi pentru faptul că îl „stricase" „portul cel nemţesc (sau să zic nebunesc) ce-1 purta", „că avea chică nemţească numai legată sus supt işlic şi cizmele cele nemţeşti cu pinteni lungi ce le purta" *(Istoria Ţării Româneşti de la octombrie 1688 pînă la martie 1717,* ed. C. Grecescu, Bucureşti, 1959, p. 40).

20 *Călători...,* V, Bucureşti, 1973, p. 61, p. 63. Este vorba de relaţia germanului Paul Strassburg din Nurnberg care străbate voievodatul mun-

tean, în ft'untea unei solii suedeze la Constantinopol, sub Leon Tomşa, „voievodul de neam grec", căruia îi punea la dispoziţie un pictor din suita sa ce avea să fie „ben condicionatto", cum reiese din scrisoarea în limbă italiană semnata de Leon vodă la 12 martie 1632 şi adresată lui Strassburg: N. *lorga, Un peintre italien en Valachie au commencement du* ***XVII-e siecle,*** în ***ARBSH,*** **XVII,** 1930, p. 73—75.

21 **K. Garas,** ***Magyarorszăgy*** *festeszet a XVII. szâzadban,* Budapesta, 1953, p. 199; pe de altă parte, acelaşi principe amator de artă dădea în 1616 un privilegiu corporaţiei pictorilor clujeni *(ibidem,* p. 200).

22 T. Voinescu, *Observaţii asupra stilului brîncovenesc. Portalul,* în *SCIA, 1,* 1968, p. 3—23. Fenomenul se petrece, întrucâtva similar, în exact aceeaşi epocă, în cazul barocului moscovit de la 1680—1700 *(L. A.* J. Hughes, *Western European Graphic Material as a Source for Moscow Baroque Architecture,* in *The Slavonie and East European Review,* 55 (4), 1977, p. 433—443).

23 Aceasta era „din piatră tăiată şi lucrată cu cizeluri şi împodobită cu marmură neagră incrustată *per modum coronidis* (în felul unui ornament de carte)", în *Călători...*, p, 327. In general, pentru rolul cărţii în civilizaţia românească a timpului, vezi prima parte a volumului publicat recent de C. Papacostea-Danielopolu şi L. Deme'ny: *Carte şi tipar în societatea românească şi* ***sud-est*** *europeană (secolele XVII—XIX),* Bucureşti, 1985.

24 *A.* Grabar, *L'art du* ***Moyen-Age*** *en Europe orientale.* Paris, 1968, p. 9^—96.

25 D. H. Mazili;, *op. cit.,* p. 201, nota 4; I. C. Chiţimia, *La signification contemporaine des relations culturelles roumano-polonaises au XVII-e siecle,* în *RRH, 1,* 1974, p. 63—72; pentru ansamblul acestor înrfuriri în două cazuri notorii: P. P. **Panaitescu,** *Influenţa polonă în opera şi personalitatea cronicarilor Grigore Ureche şi Miron Costin,* în *ARMSI,* s. III, t. IV, 1925, p. 149—372.

26 C. Dima-Drăgan, *Biblioteca unui umanist român Constantin Cantacuzino stolnicul,* Bucureşti. 1967, p. 236—237. Se mai afla aici, între al; ' tcle, un exemplar, tipărit la Veneţia, al unui volum datorat misionarului iezuit spaniol din Mexicul secolului al XVI-Iea, Nicoîa de Arnaya *(ibidem,* p. 204).

din l*Ja,Mo^va w

114.
28 O- Că]jnes °*

v

fadu
"Părească
ţi De
e lat ne ™

va pl^ nane"o
oma, întrep £1™ ca «ai
Fidp "
i

muri

S:

k

, i986)

Această
s

veneţiană, pusă în legătură cu ţările dunărene, e menţionată şi de V. L. Tapie[1], *Baroque et classicisme,* Paris, 1957, p. 267.

30 Pentru aceasta vezi şi Gh. Sebestyen, V. Sebestyen, *op. cit.,* p. 69.

31 Pentru bibliografie, vezi studiul meu *Gusturi şi atitudini baroce la români în secolul al XVII-lea. Note liminare (I),* în *SCIA,* 29, 1982, p. 42, nota 28.

32 Vezi capitolul 6, notele 126—134.

33 *Byzance apres Byzance,* p. 8. Pentru atmosfera generală a oraşului sultanilor în aceasta epocă: R, Mantran, *Istanbul dans la seconde moitie du XVII-e siecle,* Paris, 1962.

34 Era un centru baroc Constantinopolul în primul rînd pentru Peninsula Balcanică, dar islamismul — să nu uităm — fusese, în sens mai lai'g, o sursă a barocului european, dacă judecăm măcar şi numai după cazul, de mai multe ori citat, al ecourilor Italiei meridionale, ale Siciliei, cu amintirile lor arabe, în arhitectura unui Guarino Guarini la Torino, într-a doua parte a secolului al XVII-lea (G. Bazin, *Clasic, baroc, rococo.* Bucureşti, 1970, p. 15—16). Pentru cultura noastră, vezi unele sugestii la R. Ciocan-Ivănescu, *Factorul oriental în componenţa barocului românesc de secol XVII—* XVIII, în *Archiva valachica,* 8, 1976, p. 263—269.

35 E. Papu, *Barocul...,* II, p. 189 şi urm.

36 Vezi capitolul 2.

37 Este cazul „Psaltirii slavo-române (de-nţeles)" a lui Dosoftei, tipărită la Iaşi în 1680 (I. Bianu, N. Hodoş, *op. cit.,* p. 227).

38 A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.,* p. 93.

39 *Ibidem,* p. 94. Tot în acest oraş al Balticei era confecţionat în 1669 clopotul de la mănăstirea Cetăţuia (N. Iorga, *Inscripţii din bisericile* .. .,1, 1, p. 14), într-o epocă în care se ştie că şi în Ţara Românească erau apreciate, sub Constantin Brîncoveanu, aşa-numitele „tipsii de Danţca" (V. Drăghiceanu, *Cetăţuia din Iaşi,* în *BCMl,* VI, 1913, p. 147).

40 E. Papu, *op. cit.,* p. 189 şi urm.

41 *Opere* ..., p. 553.

42 C. Velculescu, *Eliments de haroque dans l'hisloriographie roumaine de la fin du XVII-e et du' debut du XVIII-e siecle,* în *Synthesis.* V, 1978, p. 132—135.

43 *Călători...,* V, p. 643—648.

44 „Dem Fursten oder Hospodar selbsten, wurde proesentirt einguldenes Schwerdt, oder Säbel,

etliche uberauss kunstlich-gemachte Rohre, oder Buchsen, und unterschiediiche Kunst-Stiicke von Uhrwercken" (apud I. G. Caradja, *Descrierea nunţii domniţei Măria a lui Vacile Vodă Lupu cu cneazul KadziwilL făcută de Everh Happelius,* în *loan Neculce,* 4, 1924, p. 255). în orice caz. relatorul german ştia despre acest eveniment că „Das Hochzeitliche Banquet war mehr dann Koniglich angestellt" *(ibidem,* p. 259).

45 A. M. Lecoq, *La „cittă festeggiante". Les fetes piihliqv.es au XV-e et XVI-e siecles,* în *Revue de l'art,* 33, 1976, p. 91, p. 98. Pentru legătura dintre spectacol, ideologie, politică şi artă barocă: N. Tintelnot. *Die Bedeutung der „festa teatrale-[1] fur das dynastische und kiinsilerische Leben im Barok,* în *Arch. f. Kult.,* 3, 1955, p. 336—351 şi C. G. Dubois, *Le Baroquş. Profon-deurs de l'apparence,* Paris, 1973, p. 159—179. Făceau parte, aceste ceremonii, din ceea ce A. ' Dupront numea undeva, considerînd-o caracteristică pentru Europa occidentală din jurul lui 1600, o „luxuriance de vie sociale" corelată exacerbării individualismului modern *(D'un „humanisme chretien" en Italie ă la fin du XVI-e sfecle,* în *Revue historique,* CLXXV, 1935, p. 301—302).

46 *Călători.. .*, p. 648

47 *Călători. ..*, VIII, Bucureşti, 1983, p. 127—128.

48 *Călători .. .*, V, p. 136.

49 *Opere,* p. 121.

50 Aceasta este datorată lui Hans Ulrich Bachofen şi lui Hans Conrad Gyger şi este expusă la Schweizerisches Landesmuseum din Zurich.

51 Au fost expuse atunci la Luvru, în „Grande Galerie au Bord de l'Eau", constituind mai apoi fondul colecţiei aflate azi în muzeul de la Hotel des Invalides din Paris (C. Brisac, *Le musee des plans-reliefs. Hotel des Invalides. Paris. Historique de la collection,* în *Inslitut internaţional des châteaux historiques, Bulletin,* 34, 1978, p. 26—^36).

52 *Opere* ..., p. 213.

53 Despre o „civilizaţie românească a tactilului" am vorbit în altă parte *(Piatra Trei Ierarhilor,* p. 34); ci R. Theodorescu. *Priority . . .,* p. 117— 120.

54 Pentru aceasta, vezi eseul abia citat *Piatra Trei Ierarhilor...,* p. 37; mai recent, vezi şi I. Istrate, *Barocul literar românesc,* Bucureşti, 1982, p. 185—186.

55 *Călători . ..,* VII, p. 395.

56 *Călători*. .., V, p. 225. Semnificativ îmi pare şi faptul că tot din Moldova pornise, cu şi mai mult timp înainte, acel capucin, „San Geremia Valacco", mort la Neapole în 1625, după ce trecuse prin Ardeal şi prin Dalmaţia (N. Iorga, *Cîteva lUmuriri nouă cu privire la istoria romanilor. III. Un sfînt român în Italia. „San Geremia Valacco",* în *ARMSI,* s. II, t. XXXVII, 1914—1915, p. 474—478).

57 A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.,* p. 73.

58 Pentru orientalizarea costumului, a modei şi a moravurilor în general, în „sarmatismul" nobiliar al Poloniei, vezi discuţia şi bibliografia din capitolul 2.

59 *Călători*.. ., V, p. 78.

60 P. Cernovocfeanu, *Izvoare engleze privitoare la istoria românilor (arhiva Finch)* în *R d.ist.,* 8, 1977, p. 1525.

61 I. Corfus, *Documente privitoare, la istoria Românieі culese din arhivele polone. Secolul al XVI-lea,* Bucureşti, 1979, p. 241.

62 *Călători*.. ., VII, p. 2G3.

63 *Ihidem.* p. 494.

64 *Idem,* V, p. 137.

65 *Ibidem,* p. 280.

6G Pentru bibliografie vezi *Gusturi şi atitudini...* (II), în *SCIA,* 30, 1983, p. 4, prima parte a notei 9.

67 *Călători...,* p. 332; interesantă îmi pare şi informaţia potrivit căreia sala de audienţe a palatului din Alba Iulia, sub Gabriel Bethlen, era decorată, către 1623, cu plăci ceramice făcute la Constantinopol: A. Kovâcs, *Construcţii, patronate de Gabriel Bethlen* (rezumatul teze: de doctorat), Cluj-Napoca, 1984, p. 10.

68 E. Vîrtosu, *Les relations de la Moldavie et de la Valachie avec l'empire ottoman refleties par le sceau du prince regnant (XVIIe—XIXe sie-cles)* în *RESEE,* 1—2, 1967, p. 203; pentru alte raporturi ale Lupului vodă cu suzeranul otoman vezi şi A. Decei, *Relaţiile lui Vasile Lupu* şi *Matei Basarab cu Poarta în lumina unor documenta turceşti inedite,* în *AIIC.* XV, 1972, p. 51—52, p. 62—64.

69 M. Dogaru, *Primul sigiliu cu tsxt în limba furcă folosit de domnitorii români,* în *RM,* 6, 1970, p. 1532; trebuie remarcat, ca un semn al autonomiei Moldovei, că în chiar acest sigiliu cu caractere arabe capul de bour şi crucea continuă să apară, făcînd astfel legătura cu celelalte reprezentări heraldice din mărturiile sfragistice ale timpului lui Vasile Lupu, foarte occidentalizate de data aceasta, precum sigiliul mare cu ească peste scut, din care coboară

lambrechinuri, timbrată de o coroană închisă sau, mai ales, sigiliul mijlociu purtînd în cîmp un scut baroc cu cap de bour în centru: eadem, *Sigiliile lui Vasile Lupu,* p. 60—63.

70 Acestea fiind întîlnite şi în reşedinţa princiară de la Sărospatak în timpul lui Gheorghe I Râk6czi: C. Nicolescu, *Le Proche-Orient et la conception decorative de l'art roumain et de Vâri balkanique,* în *RESEE,* 1, 1976, p. 18.

71 M. A. Musicescu, *Broderia medievală românească,* Bucureşti, 1969, p. 18—19.

72 **C. Moisil,** *Două inele domneşti,* în *Cronica numismatică şi arheologică,* 4—5, *i'J2î,* p. 23—24.

73 *Călători...*, p. 328, p. 338.

74 *Ibidem,* p. 341. Şi să ne mai amintim — în aceeaşi ordine de idei —■ mărturia unui cronicar ardelean ce ştia că în 1636, în urma unei lupte, prada luată de munteni de la domnul Moldovei număra „paharele de argint pentru băut, taierele şi blidele, toate de argint, precum şi un covor brodat cu aur şi pietre preţioase pe care obişnuia Lupu să-şi facă rugăciunea" (Georg Kraus, *Cronica Transilvaniei,* p. 97).

75 *Călători.. .,* p. 193. Nu mai puţin strălucit va fi fost fastul ce avea să-l înconjoare, în Ţara Românească vecină, cîteva decenii mai tîrziu, pe „prinţul aurului" Constantin Brîncoveanu, dacă judecăm după o parte a inventarului pe care domnul îi trimitea la Braşov şi care amintea, parcă, de bogatele averi ale Movileştilor ajunse în Polonia: săbii turceşti, frîie de argint aurit, va:so şi narghilele cu porţelan şi argint, vase de argint, ceşti cizelate la Augsburg, stofe şi covoare persane, ceas de perete de argint, oglinzi veneţiene, colane cu rubine, colane princiare cu diamante şi rubine (V. Drăghiceanu, *Mormîntul lui Constantin Brîncoveanu Basarab voievod* în *BCMl,* VII. 1914, p. 113). în afară de acestea sînt prea bine cunoscute istoricilor de artă argintăriile liturgice de aspect baroc — lucrate îndeobşte de meşteri ardeleni — ale voievodului: sfeşnice, potire, anafomiţe, chivoturi, ferecaturi de carte (N. Iorga, *„Arginturile" lui Constantin Brîncoveanu,* în acelaşi volum, p. 97—110).

76 *Călători . . .,* p. 490.

77 Gh. Sebestyen, V. Sebestyen, *op. cit.,* p. 93.

78 *Ibidem,* p. 111.

79 M. Toca, A. Kovâcs, *op. cit.,* p. 199—209, stucaturile putînd aparţine, după autori, lui Mathias Halâsz şi Conrad Funk. O altă reşedinţă princiară din Transilvania, cea cte la Făgăraş, avea în 1632 grinzi acoperite eu pînză pictată,

pereţi tapetaţi in piele de Cordoba, pardoseală de culori variate şi covoare de preţ: R. Po-pescu, *Cetatea Făgăraşului în lumina inventarelor sale din secolul al XVll-lea,* în *Cumidava,* > Vil, 1973, p. 67—75.

80 *Călători...*, VII, p. 90, p. 222. Informaţia ne e dată de Vito Piluzzi şi de Giovanni Battista del Monte Santa Măria. Ne aflăm în epoca pentru care s-a putut scrie în vremea noastră: „pendula, prin ea însăşi, este o *raritate,* un semn de bogăţie, o curiozitate rezervată principilor şi celor bogaţi" (J. Gallego, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Sfecle d'Or,* Paris, 1968, p. 216).

81 *Călători...*, p. 425.

82 *Opere,* p. 119: „au făcut ca de iznoavă şi curţile cele domneşti în Iaşi, casele cele cu cinii"; vezi şi capitolul 2, nota 129.

83 *Ibidem,* nota 128.

84 *Călători..-i* p. 353; de altfel, în acei ani moda olandeză pare a fi fost în aceste părţi de lume însemnată de vreme ce la plecare, făcînd daruri, solul Gninski i-a trimis logofătului — pe atunci Miron Costin cronicarul — „două pahare aurite şi o solniţă mare olandeză de bufet", în timp ce alţi boieri primeau „haine de stofă franţuzească".

85 Al. Efremov, *Primul peisaj de concepţie occidentala in pictura de icoane din Ţara Românească.* In *Revista muzeelor şi monumentelor. Seria monumente istorice şi de artă = RMM.MIA,* 1, 1974, p. 69—74. Acest „vlădică" Ştefan I, păstorind în Ţara Românească între 1648—1653 şi 1656—1668, este acelaşi cu purtătorul unei steme ecleziastice de aspect occidental baroc, în care apar un scut cu mitră, pălărie ecleziastică din heraldica catolică, îngeri, lambrechinuri etc. (I. Bianu, N. -Hodoş, *op. cit.,* I, nr. 61, p. 191, fig. 166), amintind de stemele unui mitropolit de origine română din capitala barocului slav, vestitul Petru Movilă de la Kiev.

86 *Călători.. ., loc. cit.*

87 Miron Costin, *op. cit.,* p. 328—329, p. 441—442. De altminteri, ca şi tatăl lor, fiii lui Miron Costin fuseseră crescuţi în spiritul unei instrucţii, al unor lecturi de sorginte barocă; dacă pentru Nicolae, cronicarul cu contacte iezuite, lucrul este prea bine ştiut, să ne amintim însă că un alt fiu, Pătraşcu, cunsulta cărţi de istorie „sarmatică", în limbă polonă (I. Corfus, *însemnări de demult,* Iaşi, 1975, p. 187). Stema Ruseteştilor pare a fi figurat deja în secolul al XVII-lea deasupra uşii de intrare a casei conacului de la

Pribeşti—Vaslui, în timpul ctitorului care a fost însemnatul boier Iordache Ruset, fiul lui Constantin Cuparul, cel mai bogat om al Moldovei în jurul lui 1700 (R. Rosetti, Note *genealogice şi biografice despre familiile Buhuş şi Rosetti foşti proprietari ai moşiei Bohotinului,* în *ARMSI,* s. II, t. XXVIII, 1905—1906, p. 477), In diploma din 1733 prin care Neculai Ruset postelnicul, fiul lui Iordache Ruset şi soţ al An-cuţei, fiica lui Constantin Brîncoveanu, primea de la Habsburgi titlul de conte al Imperiului, stema prezintă un scut în care apare de două ori capul de bour al Moldovei şi vasul cu flori al Ruseteştilor sau Rosetteştilor. Pentru acest „labirint", vezi C. Velculescu, *Slements de ba-roque dans Vhistoriographie Toumaine,* p. 124— " 125 şi C. Livescu, *Miron Costin barochistul sau despre căderea In lume a „firii neştiutoare"*, în Scene *din viaţa imaginară,* Bucureşti, 1982, p. 237 şi urm., cu fixarea zeităţilor greceşti invocate în discursul costinian, în textele baroce europene, texte compatibile, în rafinamentele şi artificialitatea lor, cu moştenirea spiritului bizantin. Pentru această „grădină închipuită", vezi şi D. Curticăpeanu, *Orizonturile vieţii în literatura veche românească (1520—1743),* Bucureşti, 1975, p. 181, iar pentru realele „grădini labirint" din Europa veacurilor XVI—XVII, vezi T. Wen-gel, *Gartenkunst im Spiegel der Zeit,* Leipzig, 1985, p. 88—90.

88 Asemenea tipuri de reşedinţă secundară — „Lust-schloss", „maison de plaisance" —, întîlnite la începutul secolului al XVII-lea şi în Transilvania — la Făgăraş, de pildă (Gh. Sebestyen, V. Sebestyen, op. *cit.,* p. 108) — erau, de fapt, contemporane cu mult mai celebrele arhitecturi rezidenţiale ce se ridicau acum pe întregul continent, de la Karlsruhe la Peterhof. Pentru aceasta vezi capitolul 8.

89 A. Vasiliu, *Peisaj şi grădini brîncoveneşti,* în Arta, 6, 1981, p. 26—28, aici remarcîndu-se şi numărul foarte mare de grădinari pe care voievodul îi întreţinea la Bucureşti şi la Tîrgovişte.

90 Voi aminti împrejurarea că în paginile unei cărţi ieşite în 1682 din teascurile tiparniţei greceşti din acelaşi aşezămînt ctitorit de Duca —• este vorba de „Intîmpinare în contra primatului papei", a lui Nectarie al Ierusalimului —, cunoscutul ierarh ierosolimitan Dositei Notaras compara pe stăpînul Moldovei şi al Ucrainei

Gheorghe Duca, pentru merite culturale notabile şi în spiritul encomiastic al timpului, cu Alexandru cel Mare, lui Vasile Lupu, ilustrul predecesor venit tot dintr-un neam balcanic şi obscur, revenindu-i — tot din pricini ţinînd de istoria culturală şi confesională, de lupta contra „ereticilor" — apelativul de „nou Filip", aluzie la regalul tată al marelui cuceritor macedonean din antichitate (I. Bianu, N. Hodoş, *op. cit.,* p. 252—254).

91 *Ibidem,* p. 350—351, p. 366, p. 380, p. 419, p. **432,** p. 450, p. 471—472.

92 Pentru bibliografie şi pentru chestiunea preocupărilor genealogice ale Mavrocordaţilor, vezi studiul meu: *Clţiva „oameni noi", ctitori medievali,* în *Itinerarii medievale,* p. 88; mai recent, cu noi detalii semnificative şi cu o privire de ansamblu asupra acestui capitol de mentalitate fanariotă, vezi R. Niculescu, *Jean-Etienne Liotard ă Jassy, 1742—1743,* în *Gcnava,* XXX, 1982, p. 151—152. In palatul de la Mogoşoaia fuseseră pictate, în acelaşi al XVIII-lea veac, imagini ale voievozilor Ţarii Româneşti precursori ai lui Constantin Brîncoveanu, văzute încă de Franz Ioseph Sulzer după războiul rusoturc din 1769—1774 (după cum tot aici fusese zugrăvită vizita lui Brîncoveanu din 1703 la Adrianopol, la sultan, cu fiul său Ştefan, cel pentru care palatul fusese ridicat). Ţinînd de un „istorism" similar oglindit în plastica timpului, voi semnala şi acele albume de cert provincialism artistic, create în mediile săseşti ardelene de la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi de la începutul celui de al XVIII-Iea, purtînd imaginile în acuarelă ale unor voievozi şi principi ai Transilvaniei de la loan Zâpolya şi Ştefan Bâthory la Sigismund Bâthory, de la Ştefan Bocskai şi Gabriel Bethlen la Gheorghe al II-lea Râk6czi şi Mihail Apafi (G. Cenner — Wilhelmb, *Utilisation de modeles iconographiques et stylistiqlies dans l'art du portrait en Hongrie au XVII-e sfecle, în AHA,* 1—2, 1976, p. 117—132).

93 I. Bianu, N. Hodoş, *op. cit.,* "p. 265—266; cf. Al. Elian, *Dosoftei, poet laic,* în *Contemporanul,* 21, 1967, p. 3.

94 *Opere* . .., p. 184. în general, pentru raportul dintre „trăirea barocă" şi nevoia de istorie, de cultură istorică — vădită în literatura cronică-rească boierească a secolului al XVII-îea — vezi F. Constantiniu, *op. cit.,* p. 156. 96 J. Michalski, *Le sarmăiisme et le probleme d'europeisation de la Pologne,* în *La pologne*

et la Hongrie aux XVl-e—XVH-e slecles, ed. V. Zimânyi, Budapesta, 1981, p. 113—120.

96 K. Peter, *Das skytische Selbstbewusstsein des ungarischen Adels,* în acelaşi volum, p. 121—133.

97 A. Petneki, *Oriens in Occidente. Vngarn und Polen als exotisches Thema in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts,* în acelaşi volum, p. 145— 149.

98 L. Hautecceur, *Les Invalides. Trois siecles d'histoire* (extras), Paris, 1974, p. 36. Adaug împrejurarea că tot în Occidentul catolic, în Spania aceluiaşi „veac de aur", palatele nobiliare aveau îndeobşte o galerie specială — „Salon de Linages" — adăpostind portrete ale strămoşilor,[1] ale suveranilor, ale unor personaje faimoase din istoria „naţională" (J. Gallego, *op. cit.*. p. 210). De notat este şi faptul că în aceeaşi vreme, în Germania de pildă, preocupările genealogice se generalizează şi încep chiar să capete un caracter ştiinţific: A. Schrocker, *Die deutsche Genealogie im, 17. Jahrhundert zwischen Herrscherlob und Wissenschaft. Unter besonderer Berilcksichtigung von G. \V. Leib-niz,* în *Arch. f. Kult.,* 2, 1977, p. 426—444. Pentru supravieţuiri medievale în Occidentul veacului al XVII-lea vezi şi cazul francez studiat de N. Edelman, *Attitudes of Seventeenth — Century France toward the Middle Ages,* New York, 1946.

99 R. Theodorescu, *op. cit,* p. 62—65.

100 Un caz aparte, neintrînd în tipologia princiară barocă dar ilustrând o aceeaşi dorinţă a veacului al XVII-lea românesc de a se raporta la trecutul voievodal, este cel al lui Matei Basarab. Creaţia culturală din epoca domniei acestuia a fost, într-adevăr, subordonată cîtorva idealuri majore ale timpului între care, cu siguranţă, „istorismul" a fost cel mai caracteristic, exprimînd o adevărată ideologie a Ţării Româneşti, plină de interes şi cu atât mai explicabilă în epoca unui reflux al luptelor antiotomane. Pentru aceasta, vezi mai jos, capitolul 6.

101 *Opere* __ p. 295: „Căci Şerban-vodă avea - bună nedejde că va dezbate toată creştinătatea din Ţarigrad încoaci de supt mîna turcilor."... „Şi gîndul şi gătirea lui Şerban-vodă era să fie el înpărat în Ţarigrad"; pentru reflectarea acestei ideologii în heraldica timpului, vezi bibliografia citată în *Gusturi şi atitudini*.... p. 9, ultima parte a notei 35.

102 V. Cândea, *Raţiunea dominantă. Contribuţii la istoria umanismului românesc,* Chij-Napoca, 1979, p. 170, p. 185.

103 A. Pippidi, *„Fables, bagatelles, impertinences". Autour de certaines genealogies byzantines des XVl-e—XVIII-e siecles,* în *Etudes* ***byzantines,*** p. 283—292 (studiu reluat în volumul *Hommes et idies du Sud-Est europeen ă l'aube de Vage moderne,* Bucureşti—Paris, 1980, p. 270—280). De această ipostază cantacuzină, în care Radu fusese precedat de înaintaşi iluştri din neamul său va fi fost legată şi însoţirea acvilei bicefale de crucea Sf. Gheorghe, pe diferite piese de artă — sculptate în lemn şi piatră — de la Cotroceni.

104 R. Theodorescu, *Portrete brodate...,* p. 162.

105 Vezi supra p. 115. Pentru barocul răsăiitean, în deceniile următoare (cel „imperial habsburgic", cel moscovit etc.) în *RESEE,* 1, 1978, p. 119.

106 Termenul poate fi întîlnit, de exemplu, la Al. Duţu, *Umanişti români* ji cultura *europeană,* Bucureşti, 1974, p. 123, ca şi în alte studii ale autorului. Pentru aceeaşi chestiune vezi şi studiile lui V. Cândea reunite în volumul mai sus citat. In acest sens, adaug conceptul de „umanism baroc" găsit în unele încercări de teoretizare pe marginea fenomenului plastic sau literar al secolului al XVII-lea (A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.ı* p. 97; V. S. Constantinescu, *Considerations sur le baroque roumain,* în *Cahiers roumains d'etudes litieraires,* 1, 1978, p. 4—13), concept care adună doi termeni situaţi în planuri diferite, dintre care cel dintîi, aparţinînd istoriei culturale mai largi, îşi subsumează pe cel de-al doilea, aparţinînd sferei artistic-literare propriu-zise.

167 Această receptare — specifică mai ales Moldovei, pe cît se pare — poate cuprinde o gamă relativ largă de preocupări, de la tălmăcirea „Istoriilor" lui Herodot pînă la cultul antichităţii, aşa cum l-a profesat un Dimitrie Cantemir, mînuitorul limbii româneşti celei mai latinizate în vremea sa (D. Protopopescu, *Stilul lui Dimitrie Cantemir,* în *Analele Academiei Române. Memoriile Secţiunii Literare = ARMSL,* s. II, t. XXXVII, 1914—1915, p. 129); acelaşi Cantemir care în palatul său din Stambul adunase vestigii de artă greacă antică („une piece de porphyre d'un pied et demi en carre sur laquelle £toit gTavee l'image d'une femme assise sur un chariot tire par quatre chevaux" datînd, după o inscripţie, din veacul al Vl-lea î.e.n.; „je l'avais placee comme un rare monument

dans mon Palais, bâti aux Fauxbourgs de Constantinople sur le bord du Bosphore", scrie cărturarul-prmţ într-a sa *Hisloire de l'Empire othoman oii* se *voyent Ies catises de son agrandissement et de sa decadence,* I, Paris, 1743, p. 72; cf. P. Vaida, *Dimitrie Cantemir şi umanismul,* Bucureşti, 1972, p. 197—198). De fapt, atitudinea critică a fiului lui Constantin vodă Cantemir faţă de îndepărtata epocă păgînă încetase de a fi cea a unui medieval.

Pentru pătrunderea antichităţii în cultura noastră prin filiera umanismului baroc: D. H. Mazilu, *Şi totuşi, barocul...,* în *Luceafărul,* 2 octombrie 1982, p. 9.

108 în termeni corecţi şi sugestivi a fost pusă această chestiune şi de către un istoric literar, într-un text apărut independent de — şi după — prezentarea consideraţiilor de faţă în comunicarea mea de la colocviul internaţional din 1981 (vezi nota 3). Este vorba de o remarcă a lui C. Livescu *(op. cit.,* p. 255) pe marginea barochismului lui Miron Costin: „... trebuie observat că bizantinismul a funcţionat multă vreme ca un regim clasicist pentru Ţările Române în secolele XVII—XVIII, barocul — cu învălmăşirile sale manieriste, postgotice sau ezoteriee abia perceptibile într-o masă de forme în plină mişcare — devenind elementul de modernitate necesar oricărei evoluţii culturale".

MECENAII, ÎNNOITORI ŞI CONSERVATOR!

ARTA AULICĂ
DÎN JURUL LUI 1600

Deloc paradoxal, ultimele decenii ale veacului al XVI-lea şi *cele* dintâi ale celui următor — ca două etape distincte, dar unite printr-o sumă de tendinţe culturale ce permit a se vorbi de „momentul 1600" — ne aşază, în materie cultural-artistică, înaintea unei împrejurări ce va fi proprie primelor trei sferturi de secol XVII. într-o lume românească despre care se poate spune fără teamă de a greşi că se înnoia acum, păstrînd unele tradiţii medievale însemnate, spre deosebire de secolele precedente ce atîrnaseră aproape complet de tradiţia bizantină medievală în ciuda prezenţei unor înnoiri: am în vedere ceea ce voi numi de aici înainte — pentru cea mai mare parte a acestui veac —- „înnoirea moldovenească" şi „tradiţionalismul muntenesc", faţete diferite şi complementare ale fenomenului de civilizaţie românească, explicabil prin condiţii ale politicii şi prin legături culturale cu ariile învecinate. Astfel, proximitatea Poloniei şi ecourile sale în modul de viaţă, în cultura aulică a voievodatului de la răsărit de Carpaţi au determinat în primul deceniu al veacului al XVII-lea prezenţa deja semnalatelor elemente manieriste în broderie sau în arhitectură; legăturile politice din timpul efemerei stăpîniri a lui Mihai Viteazul şi alternările de voievozi între Iaşi şi Bucureşti —■ o dată cu Radu Mihnea — au contribuit la

receptarea pe sol moldav a unor noutăţi din arhitectura muntenească învecinată, în timp ce dramaticele împrejurări prin care a trecut Ţara Românească a doua zi după dispariţia Viteazului, noua epopee militară în fruntea căreia a stat un Radu Şerban, jafurile la care a fost supus pământul românesc dintre Carpaţi şi Dunăre, apropierea geografică a Imperiului otoman — cu tot ee decurgea de aici — au micşorat pentru un timp emulaţia culturală şi activitatea etitoricească la miazăzi de munţi, ducînd — acolo unde şi atunci când se înălţau *încă* monumente — la o repetare aproape stereotipă a procedeelor -tehnico-decorative ale veacului abia încheiat.

Moldova — cu tot ce însemnaseră aici anii de după 1550 prin episoadele de certă deschidere spirituală spre noutăţile Europei Renaşterii, în timpul unui Alexandru Lăpuşneanu si, mai ales, în acela al lui Iacob Heraclid Despotul — avea să cunoască în ultimele trei decenii ale veacului al XVI-lea, în jurul curţii ieşene a unui domn de stirpe princiară muntenească, climatul unui patronaj cultural unde sugestii apusene şi influxuri levantine se uneau într-un sincretism, ce poate fi recompus din fragmente ce alcătuiesc, în planul civilizaţiei, etapa distinctă dinainte de 1600 a cărei figură centrală a fost sprijinitorul de cultură Petru vodă Şchiopul. Această etapă pregătea, nemijlocit, pe aceea a Movileştilor cu care veacul al XVlI-lea se deschidea în chipul deja amintit, configurîndu-şi fizionomia, cel puţin pentru prima sa parte, în ceea ce priveşte mentalitatea şi sensibilitatea aulică moldovenească.

Cârmuirile[1] succesive, în Moldova, ale fratelui domnului Ţării Româneşti Alexandru al H-lea Mircea, din 1574 pînă' în 1591 — cu scurte întreruperi în care scaunul ieşean era ocupat de personaje apropiate şi ele Apusului, Precum, între 1579 şi 1582, Iancu Sasul, bastar-

dui mușaitin al lui Rareș, trecut la luteranism și mort tragic în Liovul regelui catolic al Poloniei, cel despre care tradiția cronicărească ner-a lăsat știrea că avea gusturi excentrice, deloc neobișnuite în sfera curților manierismului central-european („zic cum că au fostu umblîndu vara cu sanie de os")[1] — au coincis cu un mecenat discret și eficace din partea unui principe interesat îndeaproape de cele ale spiritului.

Este adevărat, însă, că în acest patronaj locui sugestiilor din civilizația orientală — din aceea grecească ortodoxă în primul rînd, dar și din aceea islamică — era tot mai mare, împrejurare ce consuna cu realitățile politice și intelectuale ale finalului de secol XVI, ca și, în cazul mediului aulic, cu poziția specială a neamului Mihneștilor munteni de care ținea Petru Șchiopul. Acest amator de cronografe grecești și cărți românești[2], de astrologie și deslușiri de zodii[3] aparținea unei familii care — culme a ironiei în cazul unor descendenți direcți, la a patra generație, ai lui Vlad Țepeș — a reprezentat constant, în țările române, în epoca dintre 1570 și 1630, interesele Stambulului, sultanul otoman fiindu-i „cinstitul" sau „marele împărat", după mărturia cronicii murale de la Buovăț sau a textului cronicarului lui Petru vodă, călugărul Azarie[4]. Această absență a unui sentiment pe care îl numim astăzi „patriotic" — și care a fost reproșată de posteritate fiilor, nepoților și strănepoților lui Mircea Pretendentul — era de fapt o trăsătură curentă într-o epocă de criză și disoluție morală, regăsită și în alte părți ale Europei princiare la acest final tîrziu de ev mediu, întîlnită chiar și în Balcanii unei nobilimi ortodoxe sau catolice ce dădea Imperiului turcesc tot mai mulți slujbași și renegați de elită. La urmașii lui Mihnea cel Rău o asemenea trăsătură era explicabilă, desigur, și prin biografia lor zbuciumată, prin drumurile lor silnice în Orient, prin educația lor într-un mediu otoman rafi-

nat, prin căsătoriile lor într-o lume levantină, greco-italiană, ce unea spiritul Stembulului ou Occidentul: Petru Șchiopul, exilat o vreme la Alep, era soțul unei Amirali din Rodos, Măria, în timp ce fratele său Alexandru Mircea — oare putea spune în 1571 „am fost din tinerețe în pribegie în Ţara Arâpească 20 de ani și în Alep 14 ani, ca într-o închisoare, cu multe lacrimi și suspine"[5] — ținea o constantinopolitană dintr-o familie genoveză din Chios, Ecaterina Salvaresso, iar fiul său Mihnea al II-lea, ce cunoscuse și el exilul otoman la Tripoli, era cel ce avea să devină după domnie, în 1591, sub numele de Mehmed, „Turcitul" cel miluit de împărat cu sangeacatul de Nicopole.

în atmosfera ce genera un asemenea climat mental transpus de pe malurile Bosforului pe cele ale Bahiuiului și ale Dîmboviței[6], ca un îndepărtat preludiu al timpurilor fanariote, se pot înțelege mai bine și unele acte semnificative ale domniei lui Petru Șchiopul în Moldova — ca și, în Muntenia, cele similare ale lui Alexandru Mircea și Mihruea Turcitul —, precum închinarea unor așezăminte la lavrele Orientului creștin, daniile la Patmos și Sinai, ^« întărite cu bule de aur amintitoare de timpurile imperiale și făcute, nu rntîmplâtor, doar unor lăcașuri ortodoxe din împărăția turcească[7]; de asemenea, tot aici se poate deslușl sensul unor detalii ce merg de la numele primit de ctitoria de la marginea Iașilor, ce amintea de cartierul stambuliot al Galatei[8], pînă la exo-tismele răsăritene ce-1 înconjurau pe vodă Petru în exilul său din posesiunile habsbur-gice, alaiul princiar cuprinzând și cămilele pe care le amintea salvconductul dat din Praga, în octombrie 1591, de Rudolf al IMea? și care Știm că deveniseră, tocmai în acea vreme, unul dintre motivele pline de insolit și pitoresc ale [ar]tizaniior manieriști din Europa centrală.

In. arhitectura unor medii monastice apropiate și protejate de domnie, în preajma scaunului princiar, mai exact spus în aceea a unor

biserici mănăstireşti de ia sfîrşitui secolului ai XVI-lea la Iaşi — ca şi la Bucureşti, de altfel — avea să se reflecte cu pregnanţă amintita atmosferă levantină, orientalizantă.

Semnificativ, două planuri puţin folosite în epocă — şi aproape deloc în spaţiul geografic respectiv — apar aourn, legate, probabil, tocmai de acest val monahal purtător de civilizaţie de expresie elenieă şi care avea să ducă, înainte şi după 1600, pe câţiva dintre reprezentanţii săi, cărturari veniţi din Grecia şi din Mediterana orientală, la înalte ranguri ecleziastice în oele două ţări române.

Acesta a fost cazul, la Iaşi, către 1583, al unei deja amintite[10] bisericii de mănăstire ■— pe locul unde avea să fie ridicat, la sfîrşitul primului sfert al secolului al XVH-lea, actualul lăcaş al mănăstirii Sf. Sava —, zidite pe un pămînit dăruit de Petru Şchiopul lavrei Sf. Sava de la Ierusalim şi care a fost identificată recent, prin cercetări arheologice, ca avînd un plan în cruce greacă înscrisă, conceput şi realizat, foarte probabil, de meşteri veniţi de undeva de la sud de Dunăre[11], acolo unde un asemenea tip de edificiu religios de venerabilă tradiţie bizantină fusese frecvent în evul mediu[12]; la Bucureşti, pe de alită parte, înainte de 1598, acesta a fost cazul aşijderea dispărutei biserici a mănăstirii Sărindar — refăcută mai tîrziu de marele logofăt Radu Cocorăscu[13] şi încheiată de Matei Basarab Imediat după 1650 —, cu un plan bazilical cu două şiruri de cîte şase coloane ce amintesc, precis dar insolit în epocă, de o altă veche tradiţie bizantină de pe pământul grecesc (partea inferioară a unor biserici de la Mistra, mai vechi cu două secole), indicînd din nou o rânduire a monumentului în curentul de influenţă cultural-artistică levantină din jurul lui 1600[14].

Dar Moldova lui Petru Şchiopul a fost în aoelaşi timp şi o zonă de sinteză culturală în care Apusul de Renaştere tîrzie şi-a avut partea deloc neglijabilă — continuând, astfel, tra-

diţia locală a deceniilor itmediat precedente —, adăugîndu-se altor elemente apusene, venite pe filiera culturii levantine cu atttea rădăcini vechi în lumea semioccidentalizată ce mergea din Mediterana grecească pînă în Galitia ruteană cu care, deopotrivă, domnia şi boierimea moldovenească s^au aflat atunci în strânse legături.

De la ceremonialul audic pe care îl preţuia un senior francez, Erancois de Pavie, baron de Fourquevaux ce făcuse deja, în alt colţ al continentului, experienţa uneia dintre cele mai strașnice etichete europene, aceea spaniolă — „această curte mică este frumoasă şi face să vezi măreţia şi rangul pe care îl ţine acest duce"[15] —, pînă la frecventarea mediilor iezuite de către curtea domnească unde făcea autoritate postelnicul, de neam balcanic italienizat, Bartolorneo Brarti, aventurier catolic aflat pe rînd în slujba Poloniei, Veneţiei, Soaniei şi Angliei[16] (aceasta în momentul cînd boieri moldoveni din neamurile Stroici, Ureche, Balica încep să se apropie de Occident, cu nu puţine consecinţe pentru civilizaţia aulică din timpul Mo vi Ieştilor), Apusul devenea un cert reper cultural al cîrmuirii lui Petru Şchiopul, prinţul român ce năzuise o clipă la coroana poloneză şi voise să intre în legături neguţătoreşti cu ţara marii suverane a timpului, Elisabeta I Tudor. Acest voievod înstrăinat în Tirolul unde murea (1594), fiind îngropat lîngă zidurile bisericii franciscane din Bolzano, piatra de mormînt indicîndu-i apartenenţa la o „regia familia"[17] — ceea ce specula, de fapt, o părelnică legătură a Mihneştilor princiari din Ţara Românească cu Corvineştii regali ai Ungariei[18] — va fi întreţinut în juru-i, împreună cu alţi membri ai familiei sale, un decor °e poate fi întregit din unele eflamente disparate, texte şi imagini, în oare deslușim o firească şi nu de tot firavă componentă occidentală de tîrzie Renaştere.

ne

^H

a»*!»

Există temeiuri numeroase a bănui că încăperile princiare ale Mihneştilor erau împodobite, la Iaşi ca şi la Bucureşti, cu mici portrete lucrate după gustul cel nou al vremii, înfăţi-şînd membri ai dinastiei sau antecesori iluştri, unele dintre ele întovărăşind pe domni în călătoriile lor prin lume. Existenţa, într-o colecţie europeană faimoasă a acestei Renaşteri tardive ■— cea de la castelul Ambras, a arhiducelui Ferdinand stăpînitorul Tirolului, unchiul lui Rudolf al II-lea şi fiul împăratului Ferdinand I care crease la rfndu-i, da Viena, în 1563, cea dintîi colecţie imperială habsburgică[19] —, atît a mult celebrului şi ades reprodusului portret al lui Vlad Ţepeş, străbunicul lui Petru Şcfaiopul, cât şi a «celui al însuşi fiului lui Petru vodă, foarte tînărul Ştefan, ce avea să-şi sfîrşească viaţa în 1602 ca elev al Colegiului iezruit din Ihnsbruck —7 înfăţişat pe un fond de coloane şi draperii, ca în tablourile de nobili şi suverani germani sau poloni din jurul *'«• lui 1600, purtînd căciulă, surguci cu pene şi pietre scumpe, mantie de brocart, stînd pe un preţios covor oriental —, trimite cu gîndul la o ipoteză foarte verosimilă: moda aceasta nobiliară a reprezentărilor de chipuri princiare pe paraouri portabile — a ceea ce numim astăzi pictssra de şevalet — a fost cultivată cu predilecţie *m* familia lui Petru Şchiopul şi Alexandru Mircea, înrudiţi cu familii levantine din Stamfoul şi de la Veneţia unde arta portretului de aparat îşi avea cunoscuta răspîndire.

Două menţiuni ale unor texte mai demult ştiute sprijină acest punct de vedere. Prima dintre ele este aceea dintr-un act al Măriei, fiica lui Petru Şchiopul, căsătorită prima oară Fl cu Zcfru Tzigara din Ianina, iubitorul de steme «•.' — „la mia arma"[20] —, înfăţişat pe un sigiliu al său, cu cuşmă, hanger şi sabie după moda nobiliara a vremii regăsită şi în portretul brodat, de la Suceviţa, al lui Iereinia Movilă. Printre bunuriie de preţ ale abia airninitttei Măria, ajunsă mai târziu soţia unui nobil din Veneţia, se

găseau, în 1587, „otto quadretti de retratto de principi"[21]. Vor fi format, desigur, o mică dar grăitoare colecţie aceste opt portrete de prinţi pe care le avea fiica lui Petru Șchiopul — înrudite stilistic, poate, cu cele două ajunse la Ambras, înfăţişînd din nou strămoşi şi descendenţi ai voievodului Petru —, pictate în Moldova sau, mai curînd, în Polonia sau la Veneţia unde cumnatul Măriei, Apostol Tzigara[22] avea, în aceeaşi epocă, între multe alte bunuri, opere de pictură datorate unor maeştri de certă notorietate peninsulară şi continentală: ştim astfel, în treacăt fie spus — şi întregitor pentru înţelegerea gustului artistic al unei familii nobile din Sud-Estul european către 1600 —, că celălalt fiu al lui Gheorghe din Ianina şi fraite al vremelnicului mare spătar din Moldova şi ginere princiar Zotu Tzigara — mort la Veneţia în 1599 şi îngropat la faimoasa biserică a comunităţi ortodoxe de aici, San Giorgio dei Greci —, alcătuia la 1 octombrie 1625 un testament unde, între bunurile lăsate sanctuarului veneţian la care ginerele iui Petru Șchiopul îşi avea sălaşul de veci, se găsea un vechi tablou al său pictat de Bassano, înfăţişînd cele 12 sărbători („le dodici feste principal del Bas'san")[23]. Este vorba, de fapt, de ceva asemănător aşa-numitului „Dode'kaorton", ilustrare a celor 12 mari sărbători ale ciclului liturgic, de la Buna Vestire la Adormirea Maicii Domnului, prin care se remarcaseră tocmai în acea vreme mai mulţi zugravi cretani ajunşi la Veneţia, înrîuriţi stilistic — în opera lor menită unei clientele ortodoxe — de pictura unor maeştri catolici ai timpului, între care şi cei din neamul Bassano (este cazul, în primul rînd, al lui Mihail Damaskinos, activ la Veneţia între 1574 şi 1582, căruia i se datorează „Dodekaorton"-ul din biserica cea nouă de la San Giorgio dei Greci, terminată în 1573, cu [UT]* an înaintea venirii meşterului din Creta în^ oraşul lagunelor)[24]. Că acel Tzigara epirot, trăitor în Italia, cumnat al fiicei domnului

de la Iaşi, poseda o operă de Bassano — ce putea fi, în epocă, mai curînd Giaeomo (Jacopo) da Ponte Bassano, activ pînă în 1592, pictor de subiecte de inspiraţie biblică în bisericile din regiunea venetă, dacă nu cuimva, ţinînd seama de „vechimea" tabloului (a panoului), chiar tatăl acestuia şi începătorul menţionatei familii de pictori nord-italieni, Franceseo da Ponte Bassano cel Bătrîn, pictînd în prima parte a veacului al XVI-lea[25] — sau, sub numele unui pictor celebru din Veneţia, opera vreunui meşter cretan ce făcea replici după maeştri reputaţi ai locului sau ai Italiei întregi[26], indică înainte de toate faptul că într-un neam cu care Petru Șchiopul se înrudea, ca şi în propria sa familie, exista înainte şi după 1600 un cert interes pentru ceea ce era arta timpului, pentru opere pictate în manieră novatoare sau după o schemă tradiţională pătrunsă, însă, de înnoiri stilistice.

Revenind la amintitele menţiuni din tesrte privitoare la frecvenţa unor imagini princiare zugrăvite în preajma familiei Mihneştilor, mă voi opri la un al doilea caz, cu cîteva decenii mai vechi decît cel dintîi, amintit în treacăt •mai cwînd drept o curiozitate. Pentru anul 1574, pe cînd făcea parte din solia polonă la Stambul condusă de Taranowslri, Maciej Stryjkowski avea să noteze: „Cînd mergeam spre Turcia atm văzut la Bucureşti, oraşul de scaun, la curtea domnului Ţării Româneşti, unde arii fost la ospăţ /cum atîrnă/ pe peretele iatacului domnului un chip, zugrăvit pe lemn, după obiceiul vechi, arătîndu-l pe acel Ştefan (este: vorba de Ştefan cel Mare, n.m.), înalt de statură şezînd cu coroană regească pe cap .. ."[27]. Desigur, pentru cineva educat după normele vizuale ale Renaşterii cum va fi fost curteanul polon, un panou de lemn pictat ce-i va fi amintit de tradiţiile medievale gotice din patria sa nu putea fi făcut decît „după obiceiul vechi"; dar pentru spaţiul românesc, înlocuirea obişnuitului decor mural al interioarelor de ev

mediu cu unul din sfera picturii de şevalet — cum pare a fi fost acest portret al lui # Ştefan vodă al Moldovei reprezentat, curios, cu o statură ce-l va fi flatat pe voievodul „nu mare de stat" al tradiţiei cronicăreşti autohtone — ţinea de domeniul noutăţii. întrebarea pe oare istoricii şi-au pus-o, într-un fel legitimă, ţinea la rîndul său de ciudăţenia apariţiei, în apartamentele curţii bucureştene a lui Alexandru al II-lea Mircea, a imaginii vestitului domn moldovean dispărut cu aproape trei sferturi de veac înainte, dar celebrat încă prin cîntece — ne-o spune tot Stryjkowski —, deopotrivă de cei de la răsărit şi de la miazăzi de Carpaţi. Răspunsul în această chestiune nu este, în fond, dintre cele mai dificile, căci nu ar fi deloc neverosimil a accepta că într-o familie domnească unde era cultivat — ca şi în alte părţi ale Europei veacului al XVI-lea, din Polonia celor din urmă Iagelloni pînă în Franţa ultimilor Valois — gustul pentru mai reduse sau mai ample „galerii" de portrete ale strămoşilor şi ale membrilor dinastiei, unde era pictat, în acest fel, chipul unui alt personaj notoriu al secolului ajnterior — străbunul direct Vlad Ţepeş —, efigia voievodală a lui Ştefan cel Mare se putea afla, măcar şi numai pentru faptul că ilustrul cruciat român al secolului al XV-lea era, fie şi indirect, un alt strămoş al lui Alexandru al II-lea Mircea. Dacă, apelînd la sumare date ale genealogiei, ne vom reaminti împrejurarea că, pe de o parte, Ruxasndra, ăica lui Mihnea cel Rău — aşadar mătuşa directă a celor doi domni de la Bucureşti şi Iaşi la sîîrşitul secolului al XVI-lea — fusese a doua soţie a lui Bogdan al III-lea cel Orb, fiul lui Ştefan cel Mare[28], şi că, pe de altă parte, acesta din urmă avusese drept soţie, într-o a treia căsătorie, pe Măria fiica lui Radu cel Frumos şi nepoata de frate al lui Vlad Ţepeş — deci vară primară a bunicului patern al aceloraşi Mihneşti, Alexandru şi Petru —■, realizăm că înrudirea prin femei a

JVÎuşatinilor cu Basarabii de secol XVI coborîtori din Vlad Dracul (el însuşi înrudit îndeaproape cu urmaşii lui Alexandru cel Bun) era suficient de strînsă pentru a face posibilă, în mentalitatea încă medievală a acelor vremuri, socotirea ilustrului muşatin Ştefan — ruda lui Vlad Ţepeş — drept un strămoş ce putea figura într-un şir de portrete aparţinând lui Alexandru al II-lea Mircea — nepotul de soră al lui Bogdan al III-lea al Moldovei —, remarcarea acestei efigii de către soiul polon ţinînd, desigur, şi de faima deosebită pe oare o avea încă, fcn regatul de la miazănoapte, mîndrul vasal de la Oolomeea şi, mai ales, teribilul învingător de la Codrii Cosminului.

într-un timp în care începea să fiinţeze, sub sceptrul aceloraşi Mihneşti, pentru 'mai bine de un deceniu, între 1574 şi 1591, acea autentică „unire dinastică" a Ţării Româneşti şi a Moldovei[29], reprezentată rând pe rînd de Alexandru al II-lea Mircea, Petru Şchiopul şi Mihnea al II-lea, explicînd cum au fost posibile apoi foarte scurtele cîrrnuiri ale unor domni moldoveni în Muntenia ultimuiui deceniu al veacului — în 1591-1592 Ştefan Surdul, bastard al lui Ioan vodă, în 1592-1593 Alexandru cel Rău, fiul lui Bogdan Lăpuşneanu — şi pregătind efemerul moment de unitate efectivă sub Minai Viteazul — coborîtor şi el, aidoma Mih-neştilor, din Vlad Dracul, pe altă linie, rivală, aceea mergînd de la Vlad Călugărul pînă la Pătraseu cel Bun — sau deceniile de alternative stăpâniri în cele două ţări române ale Movileştilor şi ale lui Radu Mihnea, prezenţa portretului lui Ştefan cel Mare în casele «kanneşti bucureştene capătă valoare de simbol. După cum ea face posibilă imaginarea unui oolţ de încăpere princiară, împodobit cu panouri pictate cu subiecte laice, în aceiaşi Bucureşti tinde pînze zugrăvite — foarte probabile „tablouri" — aveau să fie menţionate două decenii mai tîrziu, în 1594, într-o cu mult mai modestă, desigur, casă negustorească: este vorba

de aceea a raguzanului Giulio Salvaresso, înrudit probabil cu soţia lui Alexandru al II-lea şi aflat în preajma lui Mihnea Turcitul, căruia i se aminteau, într-un act, lucrurile de preţ şi de provenienţă străină, bijuteriile, caseta cu flacoane de sticlă după modă poloneză (^cassetta alia polacha con fiaschi otto di vetro") şi cele patru pînze, bănuiesc, pictate — „quatro quadri grandi" — pe care, în contextul pînă aici amintit, le putem socoti, în casa unui neguţător levantin, opere de artă de probabilă sorginte italiană[30].

Aceleaşi italienisme — pigmentate şi cu unele ecouri flamande —, ca şi aceleaşi elemente orientale venite printr-un negoţ continuu cu Imperiul turcesc, au configurat în Transilvania sfîrşitului de secol XVI un sin-,eretism cultural demn de remarcat.

Ocuparea intermitentă a scaunului de la Alba Iulia, timp de mai bine de un sfert de veac, din 1571 pînă în 1602, de către membrii unei aceleiaşi familii, Bâthory — Ştefan, devenit în 1575 şi rege al Poloniei[31], Cristofor, Sigismund şi Andrei — a determinat întrucîtva şi o anumită continuitate în orientarea spirituală către o aceeaşi Italie — îndeosebi către părţile ei septentrionale, către Lombardia şi Veneţia — de unde vin şi artişti de o mai mică notoritate, răzleţi într-o Transilvanie „italomană", la nivel princiar, încă din timpul- ultimului Zâpolya, şi unii muzicieni de o oarecare faimă, precum Giovanni Battista Mosto madr - galistul[32] sau Pietro Busto din Brescia[33], ca Şi o anume orgolioasă preocupare pentru superbia unei curţi unde fastul era notabil; prin mediul aulic al principatului ardelenesc, vasal sultanului de la Stambul şi aflat în atîtea vechi legături cu Europa apuseană, aveau [s]ă ajungă aici şi unele dintre influenţele exotice, orientale, constatate în costumul de curte din Occident, tot mai bogat în strălucire şi pas-[m]anterii după mijlocul veacului al XVI-lea, începînd cu Spania[34] care, în acea epocă, dă-

dea tonul în materie de modă şi artă în Europa curţilor suverane ale Renaşterii.

De altminteri — trebuie adăugat de îndată spre a completa şi a nuanţa imaginea peisajului artistic al principatului Transilvaniei — această modă orientală pătrundea în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea, şi chiar mai tîrziu, şi în mediile patriciatului din oraşele săseşti, din Braşov în primul rînd, pe căile negoţului „grecesc" dinspre Ţara Românească şi Balcani, acum venind, în mai multe etape, şi vestitele covoare orientale din colecţiile unor biserici de oraş ardelene, cu potolite sau fastuoase cromatici: cele albe (de tip „Vogelkopf") menţionate în 1568, cele galbene amintite începînd din 1572, cele roşii (tipul „alt rot Tepich") către 1600 sau cele aşa-numite „persane" în primele decenii ale veacului al XVII-lea[35].

Şi tot de climatul artistic aulic al Europei central-răsăritene, întreţinut de artişti italieni şi flamanzi ai Renaşterii tardive şi ai manierismului aflaţi către 1600 în slujba principilor Transilvaniei, a regilor Poloniei şi a Habsburgilor, se leagă şi îndelung studiatul capitol ai imaginii plastice a lui Minai Viteazul[36] văzut în ipoteza renascentistă a eroului, descinsă, e drept, dintr-o tipologie încă medievală.

Numeroasele variante ale efigiei fiului lui Păt^aşcu cel Bun — am în vedere pe cele de factură şi de circulaţie apuseană, cu totul diferite de imaginea voievodală hieratică, de tradiţie bizantină, zugrăvită de Mina în naosul bisericii Buzeştilor de la Căluiu, în L594[37], alături de a fratelui şi înaintaşului său N. Petru Cercel —, în care el apare, aidoma al-^ tor conducători politici şi militari ai timpului [53] din aceste părţi de Europă (cancelarul Zamoys-kâ, generalul Basta), purtînd costumul războinic uşor exotic, cu cuşmă şi cuirasă, al unui luptător de la marginile orientale ale creşti-

nătăţii, porneau de la cîteva reprezentări plastice ale domnului român aşa cum au fost ele răspîndite prin „fama" sa contemporană: gravura din 1598 a lui Giovanni Orlandi, de la Roma, mai apoi cele datorate artiştilor flamanzi din Anvers — foarte prizaţi în Europa germanică — , Dominicus Custos, înainte de 1601, şi Aegidius (Gillis) Sadeler II, acesta din urmă protejat al lui Rudolf al Il-lea — pe oare avea să-l şi reprezinte, dealtfel, în 1605 —, ce-l vedea pe Mihai vodă, la începutul lui 1601, în timpul prezenţei acestuia la curtea imperială şi îi reda chipul „ad vivum" în cea mai cunoscută ipostază plastică a principelui român unificator. Ipostază reluată de diverşi artişti, gravori şi pictori, de la începutul secolului al XVII-lea[38], din nou italieni şi fia- *gf] manzi (veneţianul Giacomo Franco, Frans Fran-cken II din Anvers), asemănătoare întrucîtva, de asemenea, efigiei de pe aversul medaliei de metal preţios bătută la Baia Mare în spiritul artei monetare a Renaşterii ardelene[39], mult discutată în ceea ce priveşte fie autenticitatea, fie contemporaneitatea strictă cu celebrul personaj reprezentat[40], principele român cel mai frecvent înfăţişat în portretistica europeană a timpului său şi a posterităţii imediate.

*

Am pătruns prin aceasta, cronologic, în cea de a doua etapă a ceea ce numeam undeva mai sus „momentul 1600" al artei aulice din spaţiul românesc, reprezentată — în linii mari — prin cele trei dintîi decenii ale noului veac, al XVII-lea. într-o continuitate fără falie, aproape, faţă de ultimii 30 de ani ai secolului precedent, cu accentuarea sau diminuarea unor factori însemnaţi de înrîurire externă, orientală sau occidentală, această etapă ce face trecerea spre un alt moment, hotărîtor, al configurării artei româneşti de la începuturile modernităţii noastre culturale — situat în jurul mijlocului aceluiaşi secol al XVII-lea —,

mm

are ponderea sa mai ales în ceea ce priveşte adîncirea unor specificităţi regionale în evoluţia artistică a provinciilor istorice. Sînt specificităţi ce îmbracă haine diferite în peisajul unei unităţi, de altminteri, crescînde, care era a sensibilităţii şi a mentalităţii româneşti din această nouă epocă istorică; Transilvania unei monarhii princiare reformate legate de Europa centrală, Ţara Românească cu geloasa păstrare a tradiţiilor dinaintea anilor de tumult ai stăpînirii lui Minai vodă Viteazul, Moldova înnoirilor spectaculoase şi derutante venite din orizonturi diverse şi selectate în funcţie de nevoile locului, alcătuiesc trama politico-spirituală pe care au prins contur liniile de forţă ale artei în zorii unui secol decisiv pentru desprinderea de tnedievalitate a societăţii din spaţiul românesc.

Se ştie că epoca cîrmuirii lui Gabriel Beth-len ca principe al Transilvaniei, între 1613 şi *î\ 1629, a fost, într-un climat de civilizaţie tot mai „internaţional" şi pe alocuri eclectic, momentul unei domnii autoritare şi centralizatoare, îndreptate împotriva anarhiei nobiliare dar şi a tendinţelor de autonomie ale patriciatului oraşelor săseşti. Era epoca de absolutism monarhic ai unui suveran reformat care s-a opus, în Europa răsăriteană, Habsburgilor catolici şi expansiunii acestora în condiţiile complexe ale războiului de 30 de ani[41], aşadar ale unui eveniment de vastă anvergură şi cu multiple consecinţe pentru istoria europeană modernă, război în cursul căruia Bethlen a năzuit deopotrivă la coroanele Boemiei, Ungariei şi Poloniei —- în 1620 a şi fost proclamat „rege maghiar" —, a asediat Viena cu ajutorul cehilor şi, mai departe, a nuftit cunoscutul său plan de creare a unui „regat al Daciei" de confesiune protestantă, orientat politic spre Răsărit, aducînd sub un acelaşi sceptru, în înţelegere cu Sublima Poartă, Transilvania, Moldova şi Ţara Românească. Era proiectul la care făcea aluzie în 1627 cardinalul Petru Pâzmány într-o informare că-

tre împărat („Bethlenium urgere in Porta ut Moldaviam et Valachiam sibi concedant, ita rex Daciae declaretur")[42] şi ale căi-ui ecouri îndepărtate se regăsesc, poate, şi în medalioanele pictate, cu chipuri ale principilor Transilvaniei, ale domnilor Moldovei şi Ţării Româneşti, din vechea sală a dietei în castelul de ia Hunedoara[43].

Prin mai multe trăsături situaţia principatului ardelean la începutul secolului al XVII-lea semăna, întrucîtva, cu aceea din ultimele decenii ale veacului al XVI-lea, yaaintea efemerei cuceriri a provinciei transalpine de către Mihai Viteazul: o aceeaşi tendinţă antihabsburgică, cu corolarul său, apropierea de Imperiul otoman — alianţa Transilvaniei cu Poarta a fost, o spune cronicarul Georg Kraus, testamentul politic al lui Bethlen[44] —, o aceeaşi politică centralizatoare, pregătind nemijlocit domnia unui Gheorghe Râkoczi I, un acelaşi ideal monarhic, cel al Hunedoreştilor şi al lui Matei Corvin, cultivarea unei aceleiaşi idei „scitice" sau „hunice" din secolul al XV-lea de către nobilimea maghiară a secolului al XVII-lea, ca un corolar al abia amintitului ideal întruchipat de Hunedoreşti, toate trăsături pe care cîrmuirile unui Ştefan Bocskai, în 1605—1606, şi Gabriel Bethlen mai tîrziu le-au avut în mod evident[45].

Ca şi în veacul precedent — de fapt cu doar cîteva decenii mai înainte, în epoca lui Ioan al II-lea Sigismund — Transilvania a fost, sub Gabriel Bethlen, un pămînt al toleranţei confesionale, într-o situaţie comparabilă în Europa, pînă la mijlocul secolului al XVII-lea, doar cu aceea din regatul polonez[46], noi curente şi orientări reformate căpătînd aici drept de cetate (împrejurare facilitată şi de legăturile de familie ale lui Bethlen — raai ales prin cea de a doua căsătorie a sa, în 1626, cu Ecaterina de Brandenburg, care îl făcea pe principele ardelean cumnat cu faimosul^ rege luteran al Suediei, Gustav Adolf, şi îl înrudea cu familia regală a Danemarcei[47]).

Răspîndirea puritanismului în forme presbiteriene de influenţă engleză, aceea a cocceianismului de înrîurire olandeză, au adus Transilvania secolului al XVII-lea în legaturi cu Anglia şi cu Ţările de Jos, cu centrele calvinismului european de la Utrecht şi Leiden, sau cu universităţile britanice unde ajung elevi maghiari şi români (precum Mihai Halici din Caransebeş) ai colegiilor reformate de la Alba Iulia, Aiud, Orăştie, Tîrgu Mureş, Cluj, în timp ce luteranii saşi mergeau în continuare la Wittenberg[48]; supraintendentului calvin al principatului transilvan îi era subordonat însuşi mitropolitul ortodox de la Alba Iulia, într-o epocă în care Bethlen căuta, trecerea românilor la calvinism, iniţiativă pe care în 1629 patriarhul ecumenic Chirii Lucaris o respingea, între altele şi pentru menajarea susceptibilităţii voievozilor Ţării Româneşti şi Moldovei, pentru salvgardarea a ceea ce era, confesional şi etnic, „sanguinis affectumque nexus"[49].

în această atmosferă culturală şi confesională, şcoala superioară întemeiată la Alba Iulia în 1622 — un „collegium academicum", organizat după modelul şcolilor protestante din Germania, în chiar capitala principatului, unde Bethlen avea şi o importantă bibliotecă[50] — putea beneficia de aportul unor dascăli de prestigiu, fapt amintit şi de călătorii străini[51]: un Martin Opitz din Silezia, filologul clasic socotit printre întemeietorii literaturii moderne germane, care atrăgea atenţia asupra vestigiilor romane din Transilvania, un Basire de Preaumont, francezul ce avea să devină în Anglia episcop de Lichfield şi Co-ventry, ca şi prim-capelan al lui Carol Stuart; la sfîrsitul domniei lui Bethlen, în 1629, aveau să vină din Germania la Alba Iulia alţi profesori, precum Johann Heinrich Alstedius, Johann Heinrich Bisterfeld, Ludwig Philip Piscator din Heidelberg[52], împreună cu predicatori reformaţi, sosiţi din Slovacia şi din

Ungaria superioară, cărturari care formulau ideea posibilei dominaţii a principelui Transilvaniei asupra întregii Ungarii acum fărîmiţată politic[53].

Un capitol aparte al domniei lui Bethlen, ţinînd tocmai de aoest aspect spiritual, este cel al prezenţei în Transilvania, odată cu începutul deceniului al treilea al secolului al XVlI-lea, a grupului de meşteşugari de confesiune anabaptistă, aşa-numiţii „habani"[54]. Reformaţi sosiţi din Moravia în urma unor persecuţii — aici ajunseseră, în veacul al XVl-lea încă, din părţile Elveţiei, Tirolului şi Italiei de nord —, aceştia aparţineau unei orientări extremiste ce se opunea ideii de proprietate, portului de arme, proclamau egalitatea în comunitatea condusă de „fraţii" cei bătrîni, ca şi devălmăşia bunurilor, admiteau revelaţia întemeiată pe extaz, preconizînd ritualuri deosebite de cele practicate de restul comunităţii creştine.

Prezenţa în spaţiul ardelean a acestor reformaţi — urmată curînd de sporirea numărului lor, într-a doua parte a secolului al XVlI-lea, prin asimilarea unor „arieni" sau „fraţi polonezi" veniţi din părţile Cracoviei şi Lublinului, ca şi din Ucraina[55] (o altă parte a acestora avea să se topească în masa unitarienilor din Transilvania, fiind maghiarizaţi[56]) — debutează la începutul anilor '20 prin înţelegerea lui Gabriel Bethlen cu meşteşugarii anabaptisti habani; aceştia aveau să sosească, începînd cu 1622—1624, pe domeniul princiar de la Vinţul de Jos, nu departe de Alba Iulia, unde s-a închegat rapid, cu nu puţine privilegii, o însemnată colonie situată pe malul stîng al Mureşului — cercetată pe cale arheologică în zilele noastre —, compusă din zidari, postăvari, olari, tăbăcari, făurari care au concurat îndeaproape şi cu succes, graţie posibilităţilor tehnice, pe saşii din Sibiu, Sebeş şi Orăştie[57].

Datorăm cronicii lui Georg Kraus, pentru anul 1623—1624, istorisirea acestui episod şi a consecinţelor sale imediate: „tocmai în acest an şi pe vremea campaniei din Moravia, Gabriel Bethlen a cuprins lîngă Mikulov o aşezare a baptiştilor, de la care a primit multe bunuri. El i-a adus în Transilvania cu tot ce aveau şi cu tot ce stăpînea aşezarea lor, spre marea pagubă a bieţilor meseriaşi saşi, şi le-a dat ca sălaş Vinţul, unde au făcut clădiri. . .[a58].

Renumele habanilor transilvăneni s-a datorat în primul rînd, cum se ştie, activităţii mai multor generaţii de „amphorari", ceramişti abili, dintre care unii, precum Jakob Weiss, au ajuns a fi amintiţi în secolele XVII—XVIII în izvoarele timpului şi care desfăşurîndu-şi meşteşugul — nu străin de unele sensuri simbolic-evanghelice — au creat o ceramică specifică ce suferea, prin intermediul Boemiei, influenţe ale porţelanului olandez de Delft, înrîurind la rîndu-i olăria săsească din Ardeal[59]. Ceramica habană din prima jumătate a secolului al XVII-lea, decorată cu glazură albă de cositor şi cuprinzînd forme de vase orientalizate, inspirate din recipientele. de metal ale spaţiului islamic (elemente orientale, dar şi locale, vor fi regăsite într-a doua jumătate a veacului în ceramica habană cu glazură galbenă), avea să fie mult căutată pe piaţa sud-est europeană, mai ales de către negustorii turci[60] care găseau, aici o producţie artizanală aptă a fi gustată în răsăritul continentului.

Dacă acesta era peisajul civilizaţiei transilvane a începutului de secol XVII la nivelul artizanatului, pentru arta majoră, monumentală, beneficiem deopotrivă de informaţii ale textelor şi de importante mărturii ţinînd în primul rînd de arhitectura civilă.

Pentru anul 1619, acelaşi notar al Sighişoarei, Kraus, nota după cîteva decenii: „Gabriel Bethlen a mai chemat cu mari cheltuieli din Italia, Germania şi Polonia pe cei mai

buni meseriaşi şi artişti ca: zidari, dulgheri, tîmplari, pietrari, tăietori de var, sculptori, croitori de catifea; a refăcut din nou, cu clădiri Irumoase, întreagă Alba Iulia, Vinţul, Făgăraşul, Blajul şi alte aşezări, făcînd restaurarea în forma lor de acum. Acestea au fost plănuite şi clădite de meşterii zidari (Fundatores) italieni Ioan Landi din Mantua şi Augustin Lerena (sic!) din Veneţia"[61]. Numele exact al acestui din urmă arhitect era Serena, el fiind înscris la portalul intrării în castelul lui Bethlen de la Iernut („Augustinus Serena architectus venetus opera fecit")[62]; din acelaşi nord al Italiei, mai aplecat spre decorativismul de tradiţie medievală şi manieristă, venise mantovanul Giovanni Landi menţionat de Kraus, în timp <*e un veronez, Giacomo Resti, activa în 1618 pentru „principele constructor" care era Gabriel Bethlen[63], la palatul de la Oradea[64].

In aceeaşi epocă şi în legătură cu activitatea unor asemenea arhitecţi se plasează începuturile castelului de la Cetatea de Baltă (după 1615) — cu analogii franceze prin intermediul Germaniei — sau de la Medieşul Aurit (1620), Magna Curia din Deva (1621), începuturile castelului de la Lăzarea (1631) unde, la cornişă, recunoaştem ecouri din Slovacia şi din Polonia — redevabile şi într-un caz şi în celălalt unor surse, iarăşi, italiene[65] —, după cum tot acum consemnăm, pe şantierele lor, activitatea arhitecţilor italieni — apreciaţi aici şi în vremea lui Ioan Zâpolya, a Isabellei, a lui Ioan al II-lea Sigismund — care împodobesc şi renovează edificiile princiare din capitala politică a Transilvaniei, Alba Iulia. Erau prelungite astfel, în epoca manierismului şi a primului baroc, tradiţiile unei Renaşteri locale italienizante, receptate în cele două secole anterioare într-un mediu provincial, catolic şi apoi protestant, la curţile

episcopale, voievodale şi princiare de la Oradea şi Alba Iulia.

Gustul marcat pentru fast şi strălucire aulică l-a făcut pe Gabriel Bethlen, principe înconjurat de muzicieni italieni şi spanioli, de comedianţi care interpretau în limba italiană şi care sînt menţionaţi în texte[66], să-şi orneze bogat palatul din Alba Iulia, deja împodobit cu „tapetes inaurata", cu tapete de Flandra şi plăci de ceramică parietală[67] — Kraus amintea că în 1619 erau aduse aici, din Veneţia, „frumoase ţesături (Tapezerein) cu care sînt şi astăzi împodobite palatele din Alba Iulia", tot din Veneţia principele avînd „odoare de preţ, mătăsuri şi mai ales ţesături nemaivăzute"[63] —, după cum iarăşi din ţinuturile Serenisimei Republici, de la Murano, el aducea „iscusiţi meşteri sticlari italieni, care au făcut cristal bun la Porumbacu, în Ţara Făgăraşului"[69]. Pentru acest palat albens principele cumpărase la Veneţia tablouri[70], expuse, probabil, într-un edificiu refăcut şi amplificat începînd cu anul 1614[71] prin grija lui Landi şi a lui Serena, cărora li se datorau, dînd o notă specifică exteriorului, crenelurile şi acoperişurile plate caracteristice modei arhitecturale a acelor decenii.

Dacă într-adevăr, după chiar opinia unor contemporani, „Gabriel Bethlen şi-a cîştigat prin cele arătate mai sus şi prin operele . . ■ de artă pentru care a făcut nemăsurate cheltuieli (Spensen undt Expensen), un nume nemuritor în lumea întreagă"[72], dispariţia principelui în noiembrie 1629 avea să fie urmată de un vremelnic reflux al activităţii ctitoriceşti şi artistice în general, determinat în parte şi de izbucnirea unor conflicte confesionale patronate de însăşi văduva lui Bethlen, Ecaterina de Brandenburg, ajunsă sub o puternică înrîurire calvină şi mai tîrziu convertită la catolicism[73].

încheierea acestui episod artistic marcat de gustul şi de patronajul lui Gabriel Beth-

len, la sfîrşitul deceniului al treilea al secolului al XVII-lea, coincidea de fapt cu sfîrşitul unui capitol de artă princiară inaugurat la mijlocul veacului al XVI-lea sub semnul a două împrejurări majore, de natură politică şi culturală: începuturile principatului autonom al Transilvaniei şi începuturile Reformei ardelene.

In istoria Ţării Româneşti secolul al XVII-lea s-a deschis printr-o acţiune militantă al cărei erou era un boier de ţară, fostul mare paharnic devenit voievodul Radu Şerban, descendent, prin bunica sa Anca din Coiani, din neamul feudal al Craioveştilor[74]; el a ajuns în viitoarea evenimentelor şi ca o consecinţă a poziţiei pe care o avea în fruntea boierimii credincioase idealurilor lui Mihai Viteazul, fiind continuatorul direct al acţiunilor acestuia, înrudit direct cu descendenţii marelui voievod — prin căsătoria din 1618 a fi cei sale Ancuţa cu Nicolae Pătraşcu, fiul lui Mihai Viteazul —, aliat al imperialilor şi participant direct la Viena, în 1619, la înfiriparea solemn-spectaculoasă a ceea ce avea să fie un zadarnic proiect de cruciadă a Europei apusene împotriva Semilunei. Aflat la începuturile unui „militantism muntenesc" antiotoiman, pe care îl vor reprezenta un Matei Basarab sau un Mihnea al III-lea — Şi pe *carG* nu ^ întîlnim în Moldova, mai îndepărtată de Dunăre şi mai cuprinsă în orbita regatului polono-lituan, depinzînd adesea de fluctuaţiile relaţiilor acestuia cu Poarta[75] —, Radu Şerban, alături de ginerele său Nfcolae Pătraşcu, cel împovărat de ilustra aureolă a tatălui, a participat la crearea „miliţiei creştine" de la sfîrşitul celui de al doilea deceniu al secolului al XVII-lea. Au fost mai demult cercetate[76] împrejurările în care Carol al II-lea de Gonzague, duce de Nevers, nul lui Ludovic de Gonzague şi al Henriettei ae Cteves, înrudit cu Paleologii bizantini prin neamul Monferrat, a iniţiat acel „Ordin al Imaculatei Concepţiuni", însoţit de o „miliţia chris-

tlana", ambele eşuate odată cu începutul războiului de 30 de ani.

Aflat în corespondenţă cu un Dionisie Ral-ly Paleolog[77] —■ dintr-o familie cretană, ajuns mitropolit de Tîrnovo, apropiat al lui Mihai Viteazul şi efemer ierarh al Moldovei în 1600 —, dar şi cu acel aventurier catolic balcanic de neam morlac ajuns domn al Moldovei care a îost Gaspar Gratiani[78] — devenit, prin graţia lui Ahmed I, în 1616, „duce de Păros şi de Naxos" —, înaltul aristocrat francez era reprezentat în părţile Europei est-centrale de „grupul oriental" al cruciadei ce avea în frunte pe contele de Altheim, pe Valentin Homo-nay, pe Samuel Korecki, aşadar înalţi demnitari ai lumii austro-germane, maghiare şi poloneze, cărora li s-au adăugat, în cosmopolita şi cavalerească adunare din domul Sf. Ştefan de la Viena, în martie 1619, „domnul legitim" al Ţării Româneşti, Radu Şerban, şi ginerele său, Nicolae Pătraşcu, jurând alături de ceilalţi seniori, în prezenţa împăratului Mathias al Il-lea şi a arhiducelui Ferdinand — viitorul împărat Ferdinand al Il-lea — să lupte pentru „liberationem christianorum ab infidelium oppressionem"[79]. Cel dinţii — „l'ilustrissimo et eccelentissimo Radulfo Baivodo, principe le-gitimo della Vallachia"[80] — avusese „marea cruce"[81], în proiectata miliţie, fiind menţionat în textele epocii îndată după ducele de Ne-vers şi contele de Altheim, ca o recunoaştere a locului ce i se cuvenea în viitoarea cruciadă, cel de al doilea — „l'ilustrissimo Petraschi Vaivoda, figlio del gia Michele Vaivoda e ge-nero del principe di Valachia"[82] — era cavaler de „seconda croce", şi unul şi celălalt, nemulţumind prin prezenţa lor „schismatică" papalitatea, şi unul şi celălalt încheindu-şi viaţa departe de meleagurile muntene: primul murea la Viena în 1620 — avea să fie îngropat în chiar venerabila catedrală unde jurase cu doi ani înainte, alături de cavalerii Europei apusene —, cel de al doilea dispărea cîţi[va]

ani mai tîrziu, în 1627, astrucat fiind în biserica sîrbească din Gyorul Ungariei[83].

Uniţi în viaţă prin atîtea legături — unele ajunse la o valoare de simbol —, Radu Şerban şi Nicolae Pătraşcu aveau să fie uniţi şi după moarte prin înhumarea lor într-o aceeaşi necropolă voievodală ce constituie şi unul dintre puţinele monumente munteneşti de la începutul secolului al XVII-lea: biserica mănăstirii Comana. Ctitorită de Radu Şerban, ca boier, la sfîrşitul secolului al XVI-lea (1588), în apropiere de Coianii neamului său[84] — biserica a fost refăcută, sub Antonie vodă din Popeşti, de către Cantacuzini în 1671 —, Comana avea să adăpostească, din 1640 începînd, trupul fondatorului ei, adus de la Viena şi îngropat alături de Nicolae Pătraşcu ale cărui rămăşiţe fuseseră şi ele ridicate din pă-mînt străin. Epitaful lor comun — amintind că „amândoi tare şi vîrtos pentru lege şi pentru moşie cu păgânii turci, tătari şi cu eretici unguri s-au bătut"[85], socotit apocrif şi tîrziu, eventual dintr-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea[86] — indică dispariţia lespezilor funerare ce vor fi fost puse în prima parte a secolului al XVII-lea şi de care se vor fi îngrijit, încă de pe atunci, Cantacuzinii cu care Radu Şerban se înrudise cînd o altă fiică a sa, Ilinca (Elina), s-a căsătorit cu începătorul măririi româneşti a acestui neam constantino-politan, postelnicul Constantin[87].

Dacă Radu Şerban s-a socotit, pe drept cuvînt, un continuator al tradiţiei locale, nu doar al acţiunii politice a lui Mihai Viteazul, ci şi al celei mai vechi, culturale, a Craioveştilor —■ o arăta în 1607 cînd întărea mănăstirii athonite a Xenofonului unele danii ale vestitei familii de vlastelini olteni, precizînd că mănăstirea era zidită „de bătrînii strămoşii noştri"[86] —t tot un prelungitor al acţiunii culturale şi ctitoriceşti a înaintaşilor săi s-a considerat a fi reprezentantul celeilalte linii de *°iitioâ munteană de la începutul secolului

al XVII-lea — aceea pro-otomană şi levantină —, cultivatul, fastuosul şi „monarhicul" Radu Mihnea, fiul lui Mihnea Turcitul, cel a cărui cîrmuire a fost „împărăţiei, nu domniei sămănătoare"*[9].

Biserica mănăstirii Radu Vodă din Bucureşti[90] — ce şi-a luat numele de la acest al doilea ctitor al său, păstrînd hramul iniţial al Sf. Troiţe[91] — fusese, se ştie, zidită după 1568 şi înainte de 1586 de către Alexandru al II-lea Mircea şi de către renegatul său fiu şi succesor Mihnea, devenit „begul Mohamed"; închinată la Ivironul athonit, ea avea să fie rezidită, după arătarea pisaniei greceşti, în 1615 de către fiul acestuia din urmă, care avea să-şi facă aici, alături de bunicul său Alexandru Mircea, mort în 1577[92], şi de alţi membri ai acestei ramuri domneşti, locul de îngropăciune spre care, cu impresionant alai funerar, a fost adus în 1626, din efemera sa reşedinţă princiară de la Hîrlău[93]. Zugrăvirea bisericii s-a făcut în 1624—1625 de către fiul lui Radu Mihnea, Alexandru Coconul[94], pictat probabil aici cu unii dintre strămoşii săi ce-şi aveau înlăuntru mormintele, fastuos împodobite, în consens cu atmosfera aulică a epocii, într-un chip ce va fi semănat cu contemporanele ornamente tombale brodate ale Movileştilor de la Suceviţa dacă dăm crezare descrierii, mai tîrzii cu cîteva decenii, a lui Paul din Alep: „In partea de miazăzi / a bisericii / este locui mormintelor domnilor, cu pietrele lor de marmură albă, împodobite cu acoperăminte / de mormînt / din ţesătură de fir: sînt făcute în chip de cupolă, rezemată de patru stîlpi de fier şi chipurile răposaţilor sînt zugrăvite pe perete"[95].

Formaţi în atmosfera levantină a Stambulului, a Athosului şi a Veneţiei — unde bunica lui Raidu Mihnea, Ecatjerina Salvaregso îşi avea rude şi numeroase legături, de unde se trăgea şi neamul soţiei sale cu prenume grecesc, Ai*gyra Minetti

„Radu vodă cel Mare"

si fiul său s-au legat, prin biserica mănăstirii bucureştene a Sf. Troiţe, pe de o parte de eforturile ctitoriceşti ale neamului lor voievodal — într-o continuitate de cîteva decenii de-a lungul a patru generaţii coborîtoare din Mihnea cel Rău şi Vlad Ţepeş (Alexandru Mircea — Mihnea Turcitul — Radu Mihnea — Alexandru Coconul), iar pe de altă parte de mai vechea tradiţie arhitectonică a Ţării Româneşti întrucît lăcaşul, recent restaurat[96], relua şi paramentul tradiţional al alternării pietrei cu cărămida din arhitectura muntenească a celei de a doua jumătăţi a secolului al XVI-lea, şi planul cu pronaos lărgit şi douăsprezece coloane, din prima parte a aceluiaşi veac, de la biserica mănăstirii Argeşului a lui Neagoe Basarab. Era un plan ce a devenit, în chip programatic, tradiţional la cîteva mari lăcaşuri bucureştene ale secolului al XVII-lea, în bună parte şi datorită prezenţei aici a ctitoriei Mihneştilor.

Dacă la nivel voievodal anii de început ai secolului abia amintit se lasă descifraţi în Ţara Românească prin aceste două ctitorii din Bucureşti şi din preajma capitalei domneşti, în aceeaşi zonă — de însemnătate crescîndă tocmai odată cu această perioadă —, celălalt nivel ctitoricesc, cel boieresc, se înfăţişează sub aspectul, prea puţin alterat de data aceasta, al bisericii de la Bălteni, înălţată „de în temei", prin 1626—1628, în timpul lui Alexandru Goconul şi Alexandru Iliaş, de către marele logofăt şi apoi marele vornic Hrizea, viitorul sfetnic al lui Matei Basarab, pe locul unui mai vechi schit din secolul al XVI-lea datorat Anghelinei monahia din neamul boierilor Cojeşti[97].

Ctitorul nu era străin de ceea ce va fi fost în Muntenia, imediat după 1600, preocupare — atît de firească — pentru înălţarea de lăcaşuri de cult, de vreme ce fusese ispravnicul lui Radu Mihnea la refacerea mănăstirii bucureştene a Sf. Troiţe unde a şi fost în-

gropat, unde şi-a închinat „schitul" şi unde, în chiar vremea ctitoririi acestuia din urmă, a adus — trimis fiind de Alexandru Coconul, împreună cu Trufanda postelnicul — trupul voievodului răposat în scaunul Moldovei, la Hîrlău[98], spre a fi coborît în cripta de pe malul ^j£ Dîmboviţei. Biserica „mănăstirii" de la Bălteni se remarcă prin pitorescul pridvor cu arcade şi optsprezece stîlpi de cărămidă — socotit de unii autori doar ca un adaos făcut, în cel de-al treilea deceniu al veacului al XVII-lea, la un monument din ultimul sfert al celui de-al XVl-lea" —, pridvor adăugat, de fapt, cîndva între 1628 şi 1642, continuat pe latura de miazăzi şi cea de miazănoapte a edificiului şi datorat celui pe care Iorga îl numea „neobişnuitul şi agerul meşter iubitor de noutate[100]"; de fapt, trebuie spus că ceea ce marele istoric socotea o noutate a primului sfert al secolului al XVII-lea era aici, în primul rînd, reluarea, după cîteva decenii, de către un meşter local (cum va fi fost şi pietrarul căruia i se datorează rozetele ce decorează chenarul uşii de intrare), a unei situaţii arhitectonice pline de pitoresc — dar care răspundea şi unui anume rol funcţional —, apărute cîndva înainte de 1587 şi pînă către 1610 la biserica mănăstirii boiereşti de la Stăneşti din Vîlcea: aici, edificiului de la începutul secolului al XVI-lea i s-a adăugat un pridvor de zid supralărgit, boltit pe console amintind de Transilvania, ale cărui ziduri de nord şi de sud au fost continuate prin arcade pe stîlpi formînd un portic pînă la absidele laterale ale monumentului iniţial (ca şi la biserica mănăstirii Gălu iu, către 1609—1610, altă ctitorie a boierilor Buzeşti)[101]. Citarea acestor mai vechi biserici oltene — şi în primul rînd a celei de la Stăneşti — ne conduce spre ultima mărturie mai însemnată **a** unei legături cu tradiţia **în** arta Ţării Româneşti de la **începutul secolului al XVII-lea, găsită de această dată în domeniile broderiei şi sculpturii**

Voi aminti în acest sens că la 1606 Sima, văduva marelui stolnic Stroe Buzescu, dăruia, dintr-o pricină ce se va înţelege îndată, bisericii de la Stăneşti un epitrahil cu portrete boiereşti care relua integral, ca decor, o piesă similară de broderie liturgică de la începutul secolului al XVI-lea, epitrahilul lui Radu cel Mare dat bisericii mănăstirii Govora (după cum, de altfel, în 1608 epitrahilul lui Radi) Şerban pentru, mănăstirea. Mărgineni, cu portrete domneşti, relua pe cel al lui Neagoe Basarab pentru mănăstirea athonită Xeno-fon)[102]; într-un perfect paralelism în ceea ce priveşte puterea tradiţiei la acel început de secol XVII în Ţara Românească, voi mai semnala că în pronaosul bisericii de la Stăneşti era îngropat, în 1602, abia menţionatul mare stolnic din neamul Buzeştilor, Stroe, fostul sol al lui Radu Şerban la imperialii din Praga, mort în urma rănii primite în lupta din acelaşi an de la Teiuşani, „în gura Teleajinului". Lespedea funerară, comandată de aceeaşi Sima unui meşter local — dacă judecăm după pitorescul plin de stîngăcie şi de savoare al reprezentării de pe piatră — înfăţişează ultimul tip de lespede tombală cu caracter figurativ — descinzînd direct din alte două lespezi mun-tene, de secol XVI, cea a unui voievod, Radu de la Afumaţi, aflată în pronaosul bisericii mănăstirii Argeşului (1529), şi cea a unui mare boier, Albu Golescu, care se află în biserica de la Vieroşi (1574) —, ea purtînd imaginea 5? defunctului, „ce-au fost stolnic la Minai Vodă şi au fost la toate wţ. războaiele de preună cu domnu-său", în luptă cu conducătorul tătar[103], întovărăşind o pisanie românească ce echivalează cu o patetică pagină de cronică a luptei pentru neatîrnarea Ţării Româneşti, aidoma inscripţiei, de asemenea vestite, a pietrei de mormînt argeşene a ginerelui lui Nea-goe Basarab („ ... stătu împotriva Tătarilor, de să lovi cu Mîrza nepotul hanului şi îl jun-ki pre tătar, şi dintracei război se răni la

ams

^^m

obraz... şi nu fu prevoe dinilor de tătari: Dumnezeu să-l ierte")[104].

Contrastînd cu acest cert tradiţionalism muntenesc mărturisit de arhitectura, de broderia, de sculptura în piatră a primilor ani şi a primelor decenii de după 1600, Moldova se înfăţişează înnoitoare ■— în materie de arhitectură, de pictură murală şi de broderie — din ultimii ani ai secolului al XVI-lea încă, odată cu receptarea înnoirilor de influenţă munteană de la Galata (1583) — ctitoria domnului, de origine munteană el însuşi, care a fost Petru Şchiopul, pentru care au lucrat meşteri ce au îmbinat armonios tradiţiile moldoveneşti cu noutăţile venite din Ţara Românească (arcadele dintre naos şi gropniţă, registrele de arcaturi de pe faţade[105]) •— sau de la Sucevita ■— în ultimul deceniu al veacului ■—, mai apoi odată cu sugestiile „manierismului internaţional" de la Sucevita şi Dragomirna în primul deceniu al secolului al XVII-lea.

în ceea ce priveşte ecourile artei muntene descifrate — dincolo de pictura murală care receptează şi unele înrîuriri ale artei ruseşti de la mijlocul secolului al XVI-Jea[106] — în arhitectura bisericii mănăstirii Sucevita, înălţată între 1582 şi 1584, cele două mici pridvoare deschise de pe faţadele de sud şi de nord sînt dovezi peremptorii în acest sens[107]; arcadele în acoladă orientalizantă ale celui dintîi sînt, în plus, mărturii şi pentru o mai îndepărtată influenţă islamică, filtrată desigur prin Ţara Românească, în chiar acea perioadă găsindu-se bune analogii pentru formele de la Sucevita la un chioşc din 1579 al Seraiului imperial din Stambul[108].'

Mai departe, prezenţe limpezi ale experienţei şantierelor muntenesti — complet înnoitoare faţă de tradiţia arhitecturii moldoveneşti a e-pocii medievale aşa cum a fost păstrată pînă către epoca lui Alexandru Lăpuşneanu — sînt regăsite în cele cîteva monumente ce preced anului 1600 cînd şi Moldova a trecut, efemer,

sub stăpînirea unui voievod al Ţării Româneşti.

Biserica mănăstirii ridicate de Aron Tiranul în „ţarina Iaşilor" — aproape de locul unde, potrivit tradiţiei, tatăl voievodului, Alexandru Lăpuşneanu, ridicase un alt lăcaş[109] — înfăţişează pînă azi privitorului un aspect extrem de original prin pridvorul deschis cu arcade sprijinite pe stîlpi pătraţi şi pe coloane cilindrice din cărămidă, prin canelurile verticale de aspect orientalizant şi friza de arcaturi înguste ce le suprapune pe faţadele monumentului[110], prin teracotele smălţuite în formă de stea şi de discuri verzi cu reflexe albăstrui[111]. Acest din . urmă tip de decor ceramic va apărea simplificat şi în ctitorii boiereşti mai tîrzii, ale începutului de secol XVII, cum ar fi bisericile — una păstrată, iar alta distrusă — datorate, în părţile Moldovei de vest, marelui logofăt Dumitraşco Ştefan, boier extrem de bogat, locţiitor al Iui Miron vodă Barnovschi în 1627, tatăl viitorului domn Gheorghe Ştefan: este vorba de biserica de la Rădeana (1628) şi de aceea de la Buciulești-Podoleni, adăpostitoare a unor moaşte aduse de la Constantinopol (1630)[112].

Alături de Aroneanu — cum a fost denumită ctitoria lui Aron vodă —, cercetări re- 67." [fii] cente plasează mult discutata biserică, de lîngă lai aşijderea, a mănăstirii Hlincea[113]. Apropiată de cea dintîi, biserica aceasta indică strînse relaţii cu arhitectura munteană prin pridvorul deschis pe arcade — de felul cek>r găsite la Tîrgovişte în 1583—1585 şi la Hotă-rani în 1588 —, prin particularitatea — întîl-nită încă la Galata — a accesului liber din pronaos în naos prin trei arcade pe coloane cilindrice, un pas înainte în „muntenizare", faţă de ctitoria lui Petru Şchiopul, fiind dispariţia gropniţei moldoveneşti. Ţinîndu-se seama de faptul că izvoarele scrise ne lasă să ştim că în acel loc exista deja un monument în 1627, ba chiar că încă din 1616 se da de ştire că Măria, fiica lui Petru Şchiopul, împreună cu primul ei

H

soţ, Zotu Tzigara, l-au închinat la Dionysiul athonit[114], s-au adus argumente, nu lipsite de temei, pentru datarea monumentului într-o altă epocă decît aceea indicată în inscripţia grecească pictată în interior, deasupra uşii; potrivit acesteia biserica ar fi fost din 1660, ridicată fiind „din temelie" prin osîrdia lui Vasile vodă Lupu[115], pictată de fiul acestuia, Ştefăniţă vodă, cu egumenul Dositei, în anul indicat"*.

Faptul că încă în 1639 Vasile Lupu declara că mănăstirea e „a sa", fără a face vreo aluzie la ctitorii iniţiali, închinînd-o la o mănăstire din Peninsula Balcanică şi că în partea sudică a naosului — loc neobişnuit în tradiţia moldovenească — tabloul votiv reprezintă pînă azi pe Vasile vodă, pe Ştefăniţă Lupu şi pe doamna Ecaterina, a doua soţie a celui dintîi, înfăţişată cu punga de bani în semn de contribuţie la ctitorire[117], nu sînt incă raţiuni solide pentru a elimina posibilitatea datării mai timpurii a bisericii, lipsind cu totul elemente arhitectonice şi decorative pentru atribuirea ei perioadei lui Vasile Lupu (spre deosebire de incintă care pare a fi într-adevăr opera acestuia)[118]. Nu mai puţin, nu văd nici un motiv pentru care se atribuie zidirea pridvorului unui meşter muntean[119], invocîndu^se caracterul foarte muntenesc al acestei părţi de biserică, de vreme ce experienţa şantierului de la Galata, iniţiat de un frate al voievodului muntean Alexandru al II-lea Mircea, era încă foarte recentă, sau pentru care să se socotească biserica de la Hlincea anterioară celei de la Aroneanu[120]. Chiar de va fi fost începută înainte de plecarea din ţară a domnesculul tată al viitoarei Măria Minio, în august 1591 — biserica Aroneanu fiind ridicată de succesorul imediat al acestuia, ce-şi va încheia prima domnie şi el în iunie 1592 —, tonul documentului ctitorei la revenirea în Moldova, în cel de-al doilea deceniu al secolului al XVII-lea, ne-ar putea îndreptăţi gâ credem că la sfîrşitul secolului al

XVI-lea biserica exista, încheierea ei făcîndu-se către 1616—1617, situaţie confuză ce a putut spori pretenţiile ctitoriceşti ale Lupului vodă şi ale fiului său Ştefăniţă, cîteva zeci de ani mai tîrziu.

înnoirilor de sorginte muntenească — regăsite în 1602 la ctitoria de la Secu a marelui vornic al Ţării de Jos, Nestor Ureche şi a soţiei sale Mitrofana (părinţii viitorului cronicar), la bazele octogonale ale turlelor sau la detalii ale brîului şi cornişei[121] — aveau să li se adauge altele, de origine străină, iar în acest sens mai însemnate sînt, desigur, cele pe care le-am evocat deja şi asupra cărora nu mai revin: este vorba de elementele manieriste surprinse în anii 1600—1610 în cazul broderiei funerare a lui Ieremia Movilă de la Sucevita şi în cel al arhitecturii bisericii mari a mănăstirii Dragomirna. Posibilă prin relaţiile multiple ale lumii moldoveneşti cu aceea poloneză a „sarmatismului" nobiliar, dar şi cu oraşele Poloniei meridionale —■ cu Liovul, de pildă, unde între 1591—1629 era înălţată, îmbinînd elemente manieriste cu cele ale clasicismului, biserica românească datorată arhitectului Paolo Dominici din Roma ce continua aici activitatea unor alţi meşteri din Peninsula Italică[122], biserică patronată de familia Movilă, ca şi de Radu Mihnea, Miron Barnovschi, Vasiie Lupu, de unii boieri moldoveni filopoloni din neamurile Prăjescu, Motoc, Stroici, Balica, Ureche[123] —, o asemenea influenţă a artei celei mai „moderne", în acel timp, din mediile aulice şi burgheze ale Europei de răsărit şi ale Europei centrale, nu a însemnat altceva decît un exotism fără posteritate, interesant pentru istoricul artei prin constatarea alinierii Moldovei Ia noutăţile cultural-artistice ale acelui ceas de început de secol XVII.

Pentru voievozi plini de orgoliu ca Movileşti — ne reamintim că, fideli Poloniei, ei au căutat să se remarce între contemporani cu

mijloace de tot felul, dintre care acela artistic nu a lipsit, prin ipostaza lor de nobili ai regatului polon catolic —, pentru principi fastuoși ca Radu Mihnea, chiar și pentru domni mai tradiționaliști, dar legați de Apus și neobosiți ctitori, precum Miron Barnovschi — al cărui portret pictat într-o miniatură din 1627 a fost recent comentat, subliniindu-se bogăția portului și maiestatea înfățișării princiare[124] —, asemenea noutăți artistice erau binevenite, într-un mediu cultivat cum era cel al curții și, în parte măcar, cel al marii boierimi moldovenești.

Gustul pentru nou, pentru somptuozitatea materialelor, a culorilor, e regăsit în Moldova în sfera broderiei liturgice — acolo unde Țara Românească înregistra în același timp o credincioasă păstrare a tradiției —, profuziunea de perle, chenare bogate cu fir de metal prețios, mătasea purpurie sau catifelele ce înlocuiesc fondul de mătase al pieselor întîlnindu-se în epitaful movilesc de la Suceviţa din 1592—1593 — mai încărcat decît acela al lui Lăpușmeanu de la Slatina din 1556 al cărui tip îl relua —, în epitaful lui Nestor Ureche și al Mitrofanei din 1608, în pocrovețele, poalele de icoane și aerele lui Anastasie Crknca de la Dragomirna[125].

Toate aceste înnoiri în sensul bogăției decorative, al insolitului chiar — dacă ne gîndim la exemplarele de artă a arhitecturii și a broderiei socotite de mine drept manieriste —, găsindu-și unele paralele în manierismul eclectic și „modernizant" din Transilvania anilor 1620—1630, în epoca lui Bethlen[126], aveau să fie trecute în Moldova prin filtrul „clasicizant" al unei tradiții încă puternice[127]. La acest început de secol însă, imediat după 1600, ele erau rodul unei lărgiri de orizont pe care o aduceau relațiile cu Polonia — unde nu doar Movileștii sau alți mari boieri aveau legături, ci și reprezentanți ai păturilor orășenești și ai restului boierimii (cazul lui Crimca este dintre acestea)[128] —, dar și cu Orientul, în măsura în care

înseşi contactele poloneze deveneau o sursă de „orientalizare" prin fastul polon, socotit de unii occidentali, în cazul ambasadelor Republicii regale la Roma şi la Paris, drept un „fast persan"[129]. In acest secol al protocolului şi al ceremonialului exacerbat în care curtea regilor poloni suferea înrîuririle Spaniei şi ale altor curţi apusene[130], soliile polone ce treceau prin Moldova erau binevenite prilejuri, pentru mediile aulice de la Iaşi, de a se cunoaşte moda şi ambianţa artistică a magnaţilor, plini de o trufie pe care unii cronicari o consemnează: aceasta, de la ambasada din 1622 a cneazului Zbaraski, primit de Ştefan al II-lea Tomşa —- şi devenit moment de referinţă constantă de-a lungul veacului în alte ocazii similare[131] —, la aceea din 1667 a lui Ieronim Radziejowski la Iliaş Alexandru — despre care ştim din naraţia lui Francisc Cazimir Wysocki — şi la aceea, mai tîrzie cu un deceniu, din 1677, pentru care avem relatarea lui Michal Floryan Rzewuski staroste de Helm şi a palatinului Ioan Gninski aflat în reiaţii cu Miron Costin şi întîmpinat „cu oraţii latineşti" de fiii acestuia şi de cei ai domnului Moldovei, Antonie Ruset"[132].

Aşa cum, exact în acea vreme. Moldova primea uneori, prin Cracovia şi prin Liov, mărfuri de lux orientale[133] — acele „res turcales" sau „turcalia", ţesături de Brusa, covoare orientale pe care negustorii balcanici, „greci" (dar care erau şi sîrbi, bulgari, macedoneni, evrei, turci, armeni), le aduceau şi din sensul opus, dinspre Constantinopol şi Trapezunt, Vidin şi Silistra, Varna şi Nicopole, în Ţara Românească şi de aici în Banat şi în Transilvania[134] —, în timp ce cunoştea, într-unui dintre mediile sale alogene tradiţionaliste şi, mai curînd, închise, de felul celui armenesc, o înfloritoare activitate artizanală —■ ce se deosebeşte în interesantele şi prea puţin cunoscutele manuscrise, cu elemente de decor oriental, lucrate în scrip-toriul de la Suceava prin anii '20 ai veacului al XVII-lea[135] —, lumea poloneză alimenta gustul

din voievodatul de la răsărit de Carpaţi cu o certă preferinţă pentru Orient, fapt pe care am avut prilejul a-l arăta undeva mai sus. Cu atît mai mult pecetea acestei preferinţe avea să devină evidentă sub domniile succesive ale „pre-; fanariotului" Radu Mihnea — despre care ştim că avusese un palat, un „serai", în pămînt otoman, construit de tatăl său Mihnea Turcitul la Silistra, existent încă în 1636 cînd stătea aici un frate al domnului de la Bucureşti şi Iaşi, musulmanul Mustafa[136] —, mai apoi sub domnia lui Vasite Lupu şi, în general, sub cîrmuirile acelor voievozi a căror parvenire fusese sprijinită de Poartă, de atmosfera levantină în care se formaseră şi de mediul constantinopolitan, ortodox sau islamic, ce le devenise adesea un suport politic important şi care le conferea chiar, atunci cind îi proteja, un veritabil prestigiu[137].

In contextul unui peisaj de cultură ce corespundea amestecului de medieval şi de modern de la începutul secolului al XVII-lea românesc — asemănător celui din Europa apuseană în veacul al XVT-lea[138] ■—, controlul asupra unui stat centralizat de factură încă medievală era asigurat de o oligarhie a boierimii ce înconjura scaunele princiare de la Iaşi şi Bucureşti — uneori una şi aceeaşi, urmindu-şi stăpînul, făcînd parte din „casa" cîte unui voievod[139] din stirpe autohtonă dar crescut în Levant —, o oligarhie nouă, iubitoare de putere şi de strălucire barocă care întărea puterea, măcar aparent, mai ales în acele părţi de lume unde temeiurile rurale ale organizării sociale şi economice erau mai puternice, precum în Europa orientală.

Ca şi unele părţi ale lumii greceşti, ca şi lumea dalmatină, lumea moldovenească a secolului *ah* XVII-lea — aflată, geografic şi cultural, la jumătatea drumului între Orientul postbizantin şi Occidentul manierist, prebaroc şi baroo ■— şi-a definit unele opţiuni încă de la acest început de veac, opţiuni care au con-

stat în inteligenta pendulare, de la deceniu la deceniu aproape, între tot ce era, atît în Apus cît şi în Răsărit, nou, atrăgător şi corespunzător unei strălucitoare culturi aulice — în sensul strict de „hofische Kultur" dat de unii istorici[140] — de care avea nevoie o putere monarhică ale cărei forme exterioare au fost mai marcate în Moldova decît în Ţara Românească pînă către ultimul sfert al secolului al XVII-lea. La începutul veacului, *>rientaKzarea civilizaţiei moldoveneşti pare a fi fost mai puternică dacă judecăm după anturajul levantin al domnilor — ei înşişi reprezentanţi, deopotrivă şi paradoxal, ai tradiţiei dinastice medievale (Radu Mihnea scobora direct din basarabescul Vlad Dracul, Alexandru Iliaş din muşatinul Lăpuşneanu), dar şi ai Sublimei Porţi —, după originea cărturarilor şi a oamenilor bisericii ocupînd funcţiile înalte ale ierarhiei eclezias-tice, după unele monumente ridicate în primul sfert al secolului al XVII-lea, precum biserica mănăstirii Sf. Sava din Iaşi.

în ambele ţări române personaje ca Dositei arhiepiscopul Monemvasiei, ucis în răscoala din 1618 împotriva grecilor; mitropolitul Matei din Pogoniana, istoric, caligraf şi egumen la Dealu[141], lăudător al greci taţii şi al sprijinitorilor ei princiari, Radu Mihnea şi Alexandru Iliaş[142]; Chirii Lucaris, viitorul turbulent patriarh ecumenic ce a marcat prin activitatea sa întregul veac al acelei „Byzance d'Eglise" pe care a reprezentat-o Marea Biserică constantinopolitanăW __ în 1613—1615, în 1620, el s-a aflat pe meleagurile noastre, predicile sale la Iaşi avînd ecouri din retorica barocă a Poloniei vecine[114] —, sau ca unii umili şi prea puţin ştiuţi monahi greci, precum cei din aceeaşi mănăstire ieşeană a Sf. Sava, conduşi de un egumen din Cipru, într-o vreme în care un alt cipriot, Luca ctitor al mănăstirii Izvorani în calitate de episcop al Buzăului după 1583[145]—, ajungea cel [m]ai înalt ierarh al învecinatei biserici mimiar în Rusia patriarhul Ignatie era, în

1605, tot un cipriot[146], consunau din plin cu începuturile unei influenţe globale a artei greceşti postbizantine pînă în ţările române — ca şi în Serbia, ca şi în Rusia —, cu personalitatea unor ctitori şi cîrmuitori. In ultimul sens, cazul lui Radu Mihnea este elocvent. Acest nepot al unei genoveze chiote era un personaj cosmopolit ca toţi „arhonţii" elenismului postbizantin, educat la Veneţia, la Stambul şi la Athos, reînnodînd, după momentul filopolon al Movileştilor, cu tradiţia constantinopoli-tană şi cu aceea a înaintaşilor săi, Petru Şchiopul şi Alexandru Mircea. întreaga descendenţă a acestor voievozi moldo-munteni — ce au prefaţat, de fapt, cu aproape două secole, momentul fanariot — s-a îngrijit de ctitoriile ortodoxe ale Răsăritului: Ivironul athonit a primit ajutoare de la Mihnea Turcitul, fiul lui Alexandru al II-lea Mircea, pînă la Alexandru Coconul, fiul lui Radu Mihnea[147]; mănăstirea ierosolimitană a Sf. Sava — unul din cele trei mari centre ale ortodoxiei, alături de Sf. Ecaterina din Sinai şi de lavra Sf. Atanasie de la Muntele Athos — 1-a avut ctitor pe acelaşi Alexandru Mircea, iar călugărilor de aici, veniţi la Iaşi sub Petru Şchiopul-[145], Radu Mihnea le-a reconstruit aşezarea în veacul al XVII-lea.

In chip firesc, ca un corolar al acestui protectorat românesc în Orient în deceniile premergătoare lui 1600, curînd după această dată ajung la apogeu deja menţionatele „afierosirr' de, lăcaşuri, închinările unor frnănăstiri din Moldova şi din Tara Românească la marile la-vre ale Răsăritului'[49], situaţie împotriva căreia s-a ridicat — zadarnic, dar vajnic — mitropolitul moldav filopolon şi cu certe gusturi occidentalizante care a fost Anastasie Crimca: prima mănăstire a Goliei din Iaşi era închinată în 1606 la Vatopedi, mănăstirea Radu Vodă din Bucureşti în 1613 la Iviron, Galata la Ierusalim în 1616, biserica ieşeană a lui Barnovschi în 1628 tot la Sf. Mormînt, mănăstirea Aro-neanu Ja Zograf, apoi la Sozopol şi la Halki,

mănăstirea Secu a boierilor Ureche la un aşezământ de la Athos — de unde şi numele de „Xeropotam" sub care apare in documente —, unele lăcaşuri bucureştene, cum ar fi mănăstirea Sf. Ecaterina sau mănăstirea lui Steîea spătarul, la Sinai şi la Iviron[150], asemenea închinări în Orient continuînd şi mai tîrziu, mai ales sub voievozii de fastuoasă şi monarhică atitudine, sub un Vasile Lupu, de pildă — cel care, ca mare vornic, închina în 1630 la Zograf o biserică a Sf. Gheorghe din Vaslui — şi sub domnii din neamul Duca. Opusă unui asemenea „cosmopolitism ctitoricesc", unei levantinizări culturale care corespundea, adesea, din raţiuni de politică internaţională şi de influenţă a Stambului, şi unor legături catolice occidentale, tradiţia — voit exagerată, voit slavonizantă şi fără sorţi de izbîndă — avea să îmbrace fonne specifice, la nivel cărturăresc şi artistic, în anii '30, '40 şi '50, în cazul Ţării Româneşti mai cu seamă. Pandant al unei reacţii politice, această reacţie culturală şi-a avut ecouri precise şi semnificative de-a lungul domniei unui tradiţionalist, a unui mare boier de ţară, legat strîns de tot ceea ce era, social şi cultural vorbind, posteritate medievală. L-am numit pe fastul agă Matei din Brîncoveni, fiul lui Danciu marele vornic şi ginerele lui Radu Năsturel, marele logofăt, urcat în scaunul muntean în toamna anului 1632.

NOTE LA CAPITOLUL 4

1 Este o interpolare a luj Axinte Uricarul în cronica lui Grigore Ureche *(Letopiseţul Ţării Moldovei,* ed. P. P. Panaitescu, ed. a Ii-a, Bucureşti, 1.958, p. 214).

2 Voievodul pare a fi avut, între altele, o „Psaltire" coresiană: *N,* Iorga, *Istoria literaturii româneşti, I,* ed. a II-a, Bucureşti, 1925, p. **215**— 216; *Gh.* David, *Petru Şchiopul,* Bucureşti, 1984, p. 190.

3 O mărturie contemporană, în acest sens, la D. Russo, *Studii istorice greco-romîne,* I. Bucureşti, 1939, p. 69—70. Sugestiv — deşi fără vreo legătură

aparentă, poate — este şi faptul că, in epocă, cele mai pitoreşti semne zodiacale aşternute într-o pictură murală, din cîte cunosc în peisajul românesc, sînt cele ce ritmează „Sinaxarul" din pronaosul de la Bucovăţ, monumentul oltean unde figurează şi portretul — singurul ştiut în manieră tradiţională, postbizantină — al lui Petru Şchiopul.

4 *Cronicile slavo-române* . . . p. 150. Pentru atitudinea faţă de „sultanul protector" şi de puterea turcească la cronicarii Eftimie şi Azarie: M. Berza, *Turcs, Empire ottoman el* ***relations*** *rouma-noiurques dans l'historiographie moldava des XVe—XVIIe siecles,* în *Pentru o istorie a vechii culturi româneşti.* Bucureşti, 1985, p. 87— 89.

5 Este textul unei pisanii din 12 martie 1571, a unei fîntîni din Ocnele Mari *(Inscripţiile medievale ale României. I. Oraşul Bucureşti,* Bucureşti, 19G5, nr. 578, p. 479—480). Ei fac parte, într-o oarecare măsură, cred, din tipologia celor pe care Lucien Febvre îi numise cîndva —• cu gîndul îa Apusul european — ,.triştii oameni de după 1560" (pasaj evocat de Braudel acum aproape patruzeci de ani: *Positions de* ***l'hisloire*** *en 1950,* în *Ecrits sur Vhistoire,* Paris, 1969, p. 37). (i Sugestive sînt, odată mai mult, pentru înţelegerea acestui climat aulic, cuvintele lui lorga: „Autour de ces princes se reunissait maintenant toute une nouvelle aristocraţie de Grecs venant de toutes Ies provinces et refaisant ainsi, loin de dangers de Constantinople, Byzance sur Ies bords du Danube" *(Byzance apres Byzance,* p. 146). Vezi şi capitolul 2, notele 96—io2. Poate şi ca o aluzie la asemenea influenţe ale atmosferei Stambulului în Moldova sfîrşitului de veac XVI, vorbea Ieremia Movilă, într-o scrisoare în limbă polonă din august 1598, de obiceiurile turceşti („obyczaie tureckie") ce prinseseră aici rădăcini (P. P. Panaitescu, *Documente privitoare la istoria lui Mihai Viteazul.* Bucureşti, 1936, p. 52, p. 54—55).

7 N. lorga, *Ştiri noi despre* ***sfîrşitul*** *secolului al XVI-lca românesc,* în *ARMSI,* s. III, t. XIX, 1937, p. ;i4—35; A. Pippidi, *Tradiţia politică..., p.* 51; Gh. David, *op. cit.,* p. 209.

8 *Ibidem, p.* 198.

9 *llurmuzaki* XI, ed. N. lorga, Bucureşti, 1900, nr. 364, p. 239 ("cum equis . . „ camelis, aliisque iumentis et animalibus").

10 Vezi capitolul 2, nota 106.

11 Este vorba de biserica de la Sf. Sava din Iaşi-

II I[1]

Pentru ea: N. N. Puşcaşu, V. M. Puşcaşu, *Mărturii de civilizaţie şi urbanizare medievală descoperite în vatra istorică a Iaşilor,* în ***RMM.MIA,*** *2,* 1983, p. 33, p. 56, Semnificativ mi se pare faptul că a doua biserică aflată pe acest loc a fost ridicată în 1625 de un meşter levantin, venit din Stambul (capitolul 2, nota 112). Coincidenţă cronologică, în exact aceiaşi ani cînd se construia prima biserică de la Sf. Sava, la Iaşi, Petru Cercel înălţa de asemenea o biserica — de data aceasta cu caracter de capelă princiară a curţii sale domneşti din Tîrgovişte — de plan în cruce greaca înscrisă, tradiţiile acestui tip de edificiu fiind cu mult mai temeinice în voievodatul muntean, în Argeşul veacului al XlV-lea şi în chiar Tîrgovişte a anilor de după 1500 (vezi şi nota următoare; contemporaneitatea edificiilor din Iaşi şi Tîrgovişte a fost remarcată şi de V. Drăguţ, *Arta românească...,* p. 247).

12 R, **Theodoreseti,** *Bizanţ, Balcani, Occident...,* p. 285—291; idem. *Un mileniu de artă...,* p. 175—185.

13 N. Stoicescu, ***Repertoriul*** *bibliografic al monumentelor jcudale* ***din*** *Bucureşti,* Bucureşti, 1960, p. 266.

14 C Moisescu, *Un* ***monument bucureştean*** *dispărut — biserica mănăstirii Sărindar,* în *BMI,* 2, 1976, p, 59—61. Biserici de plan bazilical, cu trei nave, se făceau în secolele XVI—XVII şi într-o altă zonă ortodoxă a Sud-Estului european, în Serbia (dar acolo, probabil, ca un ecou tîrziu al romanicului adriat;.:), la Tvrdos, Nicoljac, Piva: M. Şuput, *Srpska arhiiektura u doba turske vlasti. 1459—1690,* Belgrad, 1984, p. 109.

15 *Călători. . .,* III, p. 182. La aceeaşi curte Petru Şchiopul întreţinea bufoni.

16 A. Pippidi, *Quelques drogmans de Constantinople au XVII-e siecle.* în ***Hommes*** *et idees...,* p. 139—143.

17 *Hurrnuzaki.* XI, nr. 595, p. 451.

18 Ideea apărea şi într-o inscripţie latină pusă de Măria Adorno Vallargo, sora Ecaterinei Salvaresso — cea aflată în legături de afaceri cu „Signor Paul Caliar, pittor veronese", deci cu unul din marii maeştri ai artei veneţiene —, pe altarul zidit de nepotul ei Mihnea al II-lea, în amintirea unei noi luări de domnie, în biserica San Maffeo din Murano (N. lorga, *Contribuţiuni la istoria Munteniei în a doua jumătate a secolului al* ***XVI-lea,*** **în** ***ARMSI,*** s. II, t. XVIII, 1895—1896, p. 66—67).

19 J. von Schlosser, *op. cit.,* p. 45 şi urm.

20 M. G. Ştephănescu, *op. cit.,* p. 61. Pentru acest personaj, ajuns dregător în Moldova sCrşitului de secol XVI (N. Stoicescu, *Dicţionar.. ..* p. 337), vezi capitolul 3, nota 15. Colegul şi prietenul Mihai G. Stephănescu mi-a pus la dispoziţie fotografiile celor două sigilii ale lui Zotu Tzigara, fapt pentru care îi sînt recunos cător.

21 N. Iorga, *Foaia de zestre a unei domniţe violdovene din 1587 si exilul veneţian al familiei sale,* în *ARM SI,* s. III, t. VI, 1927, p. 217. Alături de acestea, fiica lui Petru Şchiopul — trăită în mediul levantin de la Iaşi şi Veneţia — mai avea mobilier sculptat de probabilă modă italiană („una credenza de noghera in-tagliada"), instrumente muzicale răspîndite pe atunci în mediile patriciene („una spinetta") şi icoane ortodoxe ce ar putea fi desemnate de cele „cinque quadri grechi diverşi" *(ibidem,* p. 225—226). Cu prilejul căsătoriei acestei fiice domneşti — „Ja signorina Măria Despota figliuola del giâ Pietro Principe della Valachia" — cu „elarissimo signor Paolo Minio", aflăm — dintr-o ştire provenită din Veneţia şi datată 22 iulie 1600 — efi printre bijuteriile domniţei din Moldova se găsea şi „una lunetta di diamant; con un bellissimo rubino" demn de a fi cumpărat de către Serenissima Republică spre a fi oferit „alia Regina dj Francia"', nu alta decît Măria de Medicis, noua soţie a lui Henric al IV-lea (N. Buta, / *paesi romeni in una serie di ,,ai>visi' del Settecenlo (1599—1603),* in *Diplomatarium italicum,* II, 1930, nr. CXCII, p. 163).

22 Despre el vezi capitolul 2, nota 100.

23 N. Iorga, *Un testament din secolul al XVII-lea . . .,* p. 179. O menţiune şi la M. G. Ştephănescu, O *piatră de mormînt. . .,* p. 62, nota 31. Zotu Tzigara el însuşi nu pare a fi fost străin de un anume interes pentru artă. In testamentul său din primăvara anului 1599 (N. Iorga, *Foaia de zestre...,* p. 235) acest „olim Spatarius" lăsa bisericii greceşti din Veneţia cele trebuitoare spre a se face aici unele podoabe pictate cu subiect religios în care să se afle şi chipul donatorului, îngenuncheat, aşa cum o cerea uzanţa unor asemenea imagini („sopra della tavola che manglaranno le monache sia dipinto l'ima-gjne della Beata Vergine Măria et io standc inanzi lei inginoechiato"). Aceasta după ce, cu patru ani înainte, ginerele lui Petru Şchiopul fiind „guardiano" la San Giorgio dei Greci, fuseseră aici ,,fatte le pitture a mosaico" *{Ibi' dem.* p. 233).

24 M. Chatzidakis, *Icânes de Saint-Georges des Grecs et de la collectiori de l'Institut. Biblioth'eque de l'Institut Hellânique d'Etudes Byzantines et Post-Byzantines de Venise. N. 1,* Veneţia, 1962, p. XLII, p. 53, p. 71. La începutul veacului al XVII-lea, pe cînd Apostol Tzigara îşi redacta testamentul, icoane de „Dodekaorton" erau pictate, tot aici, de cretanul Benedictos Emporios *(ibidem:* p. 100, şi urm.).

25 *Allgemeines Lextkon...,* III, Leipzig, 1901, p. 1—8; E. Benezit, *DicHonnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graueurs,* ed. nouă, I, Paris, 1966, p. 446—448. Tot subiecte religioase pictau în epocă doi dintre fiii lui Giacomo, Francesco Giambattista da Ponte cel Tînăr, mort în 1592, şi Girolamo da Ponte Bassano, activ pînă în 1621.

26 Damaskmos copia tot pe atunci, de pildă, şi vindea spre a se întreţine, pînze ale lui Parmiglanino (M. Chatzidakis, *Contribution ă l'âtude de la peinture postbyzantine. Etudes sur la* ***peinture postbyzantine,*** **Londra, 1976, p. 116).**

27 *Călători...,* II, p. 454. în acest context voi aminti şi faptul că în Polonia veacului al XVI-lea gustul „sarmatic" pentru înfăţişarea în gravură, pictură şi sculptură funerară a unor subiecte şi personaje istorice începe să fie tot mai răspîndit: T. Jafcimowicz, *Temat historyczny w sztuce epoki ostatnih Jagiellonow,* Varşovia—Poznân, 1985. în ceea ce priveşte gustul pentru opere de artă al lui Alexandru al II-lea Mircea — căruia îi aparţinea portretul lui Ştefan vodă, văzut în 1574 de călătorul polon — trebuie adăugată şi curioasa menţiune, strict contemporană, despre podoaba cu caracter liturgic, poate un văl de mare preţ, pe care domnul de la Bucureşti — apropiat papistaşilor, ca şi fratele său de Ia Iaşi, protector al iezuiţilor — a dăruit-o în capitala catolicismului (poate prin intermediul cumnatei sale de la Veneţia): este vorba de informaţia pe care o dă cardinalul Giovannj Francesco Commendone, nunţiul papal în Germania şi Polonia, care ştia că Alexandru al II-lea „s-a îngrijit să se zugrăvească şi la Roma viaţa lui Hristos pe o pînză de argint şi să se împodobească bogat cu aur" *(Călători...,* p. 376; cf. Al. Alexianu, *op. cit.,* p. 257). Ferindu-mă de orice speculaţie fără acoperire, nu mă pot împiedica de a semnala un fapt anume: cel mai verosimil ar părea ca un asemenea dar, cu o iconografie precisă ţinînd din plin de spiritul Contrareformei, să fi fost făcut de principele muntean ortodox unei bise-

rici din Roma, unde era în mod cu totul special venerat eroul sacru al menţionatei „pînze de argint" cu subiect cristologic. Or, coincidenţa face ca exact în acei ani Giacomo della Porta să fi încheiat — prin faţada clasică purtînd inscripţia dedicatorie cu anul 1575 — lucrările la celebra biserică Gesii, punct central şi de faimă europeană al propagandei vizuale iezuite. Aici să fi ajuns darul lui Alexandru al II-lea Mircea? Scurtele investigaţii pe care le-am făcut la Roma în aprilie 1985 au rămas, deocamdată, fără rezultat.

28 Şt. Andreescu, *Legături politice intre Ţara Românească şi Moldova (1574—1593),* în *R. d. Ist.,* 7, 1979, p. 1235; Gh. David, *op. cit., p. 7$.*

29 Şt. Andreescu, *Restitutio Daciae,* Bucureşii 1980, p. 170—172.

30 A. Pippidi, *Rapports de Raguse avec Ies pays roumains,* în *Homm.es et idees. ..,* p. 83-—84, p. 106. Evident, în aceste ecouri artistice italiene Veneţia va fi deţinut locul principal şi aceasta nu doar din pricina legăturilor frecvente şi de tot felul între ţările române şi Serenissima Republică, la sfîrşitul secolului al XVI-lea. Nu este lipsit, poate, de interes să amintesc că în aceeaşi vreme — mai exact spus din plin Trecento şi Quattrocento pînă către 1600 — tocmai în pictura veneţiană, la nivelul marilor ei maeştri şi opere, se înregistra un pronunţat gust „istorist", arta fiind socotită clici o mărturii[1] autentică a istoriei, im soi de „cronaca", în care imaginile de .strămoşi, evocarea figurilor trecutului îşi aveau importanţa lor (P. Fortini Brown, *Painting and History in Renaissance Venice,* în *Art History* 3, 1984, p. 263—294). Pentru aspecte similare în istoriografie: F. Gilbert, *The Renaissance. Interest in Hislory,* în *Art, Science and History in the Renaissance.* Baltimore, 1967, p. 379—381.

31 Pentru el a lucrat sculptorul flamand Wilem van den Block (M. Karpowicz, *op. cit.,* p. 33).

32 E. Zottoviceanu, *Un compozitor italian la Albalulia în secolul al XVI-lea,* în *Studii de muzicologie,* X, 1974, p. 2:^2—248.

33 Şi în domeniul artei muzicale se constată, în gustul transilvan din jurul lui lfiOO, o aceeaşi orientare, pe care o întîlnim în sfera arhitecturii şi a artelor decorative, către Italia de nord (informaţie E. Zottoviceanu).

34 C. Bemis, *Echanges pendant la Ilenaissance entre Ies modes espagnoles et Ies modes de VEurope centrale et orientale (hongroise, albanaise et turque), în Actes- du XXII-e Congres Inter-*

național d'Histaire de l'Art, Budapest, 1969, I, Budapesta, 1972, p. 705—713. Ca un simplu detaliu voi adăuga că în lumina unor asemenea elemente de influență artistică interpretez și o anumită informație a lui Francois de Pavie; pentru călătorul apusean din 1585 — fiu al unui ambasador francez în Spania — veșmintele ostașilor din garda lui Petru Șchiopul erau croite „în felul unguresc" *(Călători...*, III, p. 182), ceea ce ar putea echivala cu constatarea unui costum militar orientalizat, după modă stambuliotă. al celor ce înconjurau, în mediul levantinizat al curții ieșene, pe un principe aflat in știutele bune raporturi cu Poarta.

35 A. Eichhorn, *Kronstadt und der orientalisclie Teppich,* în *FVL.* 1, 1968, p. 72—84.

36 Ultima și cea mai riguroasă contribuție, cu întreaga bibliografie, e datorată lui A. Pippidi, *Mihai Viteazul în arta epocii sale,* Cluj-Napoca, 1987, care a publicat, în prealabil, în 1976, un rezumat al considerațiilor sale asupra subiectului: *Portretele occidentale . ..*

37 In afara acestui zugrav, în preajma lui Mihai Viteazul s-au aflat și alți pictori, dintre care cel mai știut a fost Petru Grigorovici Armeanul din Liov, meșterul de icoane folosit de domn și în misiuni cu caracter extra-artistic *(Călători....,* IV, p. 289 și urm.).

38 După același model va fi redată și imaginea naivă, plină de pitoresc, oe se află într-un manuscris grecesc din 1624, găsit în Anglia, cuprinzînd cronica versificată a lui Palamede despre vitejiile domnului de la București (A. Pippidi, *Portretele. ..).*

39 C. Știrbu, *op. cit.,* p. 80.

40 C. Moisil, *Medalia lui Miluii Viteazul,* în *BSNR,* 33—34, 1920, p. 1—20; Șt. O. Tănăsescu, *Des-ore medalia lui Mihai Viteazul,* în *BSNR,* 121— i23, 1973—1975, p. 235—251.

41 P. Bunta, *Gabriel Bethlen (1613—1629)* București, 1981.

42 N. Iorga, *Studii și documente cu privire la istoria românilor,* IV, București, 1902, nr. CLVI, nota 2.

43 *Istoria artelor plastice ...,* II, p. 168.

44 *Cronica Transilvaniei, p.* 30, p. 34, p. 66.

45 T. Kardos, *op. cit,* p. 413„- T. Wittman, *op. cit,* p. 431, p. 433.

46 A. Jobert, *op. cit.,* p. 12, p. 185.

47 P. Bunta, *op. cit.,* p. 202—203.

48 *Călători, V,* p. 570.

49 Pentru aceasta, vezi A. Pippidi, *En marge d'un*

livre recent sur Cvrille Lucaris. în *RESEE*. 4. 1970. p. 716.

50 Zs. Jakâ, *Biblioteca Colegiului Bethlen din Aiud,* în *op. cit.,* p. 130.

51 Precum păstorul Conrad Iacob Hilterbrandt, membru al unei solii suedeze *(Călători...,* p. 565).

52 P. Bunta, *op. cit.,* p. 136.

53 T. Wittman, op. *cit.,* p. 432—435.

54 Numele acestor „Wiedertiiufer" venea de Ja cu vîntul gej-man „Haushaben".

55 E. M. VVilbur, *op. cit,* p. 483—486.

56 J. Tazbir, *Les Freres Polonais en Transylvania (1660—1784),* în *RRH, 3, 1969,* p. 697—704; A. Jobert, *op. cit., p. 239.*

57 Din bibliografia chestiunii: II. Klutsch, *Die Habanen in Siebenburgen,* în ***FVL,*** 2, 1968, p. 21—40; M. Bunta, *Habanii în Transilvania,* în *AMN,* VII, 1970, p. 201—226; eadem, *„Comuna" anabaptistă de la Vinţul de Jos in sec. XVII. Structura sa internă. Ideologia ei,* în *AMN, X,* 1973, p. 231—249; eadem, *Meşteşugarii ha-bani in Transilvania. Activitatea, rolul şi importanţa lor in economia Transilvaniei secolului al XVII-lea,* în *AMN,* XVI. 1979, p. 251— 269. De menţionat este şi faptul că lîn#ă reşedinţa princiară de la Alba Iulia, la Micești, se gflsea o altă comunitate habană.

58 *Cronica Transilvaniei,* p. 58.

59 B. Slatineanu, *Ceramica românească,* Bucureşti, 1930, p. 135.

60 M. Bunta, *op. cit., p.* 2(30.

61 *Cronica Transilvaniei, p.* 45.

62 Gh. Sebestyen, V. Sebestyen, *op. cit,* p. 109.

63 P. Bunta, *op. cit, p.* 144.

64 Gh. Sebestyen, V. Sebestyen, *op. cit.,* p. 106.

65 M. Benko, *Despre castelele transilvănene cu cornişă crenelată,* în *BMI,* 1, 1970, p. 16—24. Trebuie menţionat — tocmai ca o subliniere a ; atenţiei acordate de Gabriel Bethlen construcţiilor — şi gustul, firesc în epocă, pentru tot ceea ce sosea din Italia, ca şi faptul că un ardelean, viitor secretar princiar, Ioan Hor-vâth Păldczi, a fost trimis de Bethlen să studieze la Padova dreptul şi arhitectura militară (Georg Kraus, *Cronica Transilvaniei, p.* 65).

66 *Ibidem,* p. 45.

67 Gh. Sebestyen, V. Sebestyen, *op. cit., p.* 109. Cîteva decenii mai tîrziu, tot la Alba Iulia, că-) lătorul turc Evlia Celebi constata acelaşi fast al interioarelor palatului princiar: „Toţi pereţii şi toate uşile Iul erau zugrăvite în fel de fel de culori şi toate coloanele erau Im-

podobite cu granit verde şi cu marmură... Toate ferestrele aveau ramele de bronz şi erau încadrate cu geamuri de cristal şi oglinzi de Murano, iar podeaua era acoperită, ca nişte mozaicuri de India, cu pietre de marmură fină" *(Călători. . .*, VI, p. 546).

68 *Cronica 'Transilvaniei,* loc. cit.

69 *Ibidem,* p. 46.

70 Vezi capitolul 3, nota 21.

71 *Gh.* Sebestyen, V. Sebestyen, *op. cil.,* p. 111; *Istoria artelor plastice* ..., II, p. 161.

72 Georg Kraus, *Cronica Transilvaniei,* loc. cit.

73 Tot Kraus este cel care ne lasă să ştim *(ibidem,* p. 68) că în 1630 principesa „a poruncit ca statuile de lemn aurit, adică cei 12 apostoli, pe care Gabriel Bethlen le pusese în biserica mare (din Alba lulia, n.m.), pe amvonul nou, sculptat din lemn de rruc, să fie date jos şl arse în faţa tuturor, ceea ce a plăcut mult calvinilor'".

74 „Letopiseţul Cantacuzinesc" subliniază calitatea „basarabească* a noului domn — „aleseră pre unul den boiari, carele era den semenţiia basărăbească neamul domnesc, anume Şărban, nepot răposatului Basarab vodă" *(Istoria Ţării Româneşti...*, p. 84).

75 Pentru aceasta vezi T. Gemil, *op. cit.*

76 *E.* Georgescu, *Trois princ.es roumains et le projet de croisade du duc de Nevers,* în *Revue historique du Sud-Est europeen,* 10—12, 1934, p. 337—341; T. Holban, *Un plan de cruciată din iniţiativă românească,* în *RI, 1*—3, 1935, p. 105—108; C. Gollner, *Prezenţa domnilor români în „Miliţia christiana",* în *RI, 7*—12, 1943, p. 215—228: idem, *Beziehungen der nimănischen Wojewoden Radu Şerban, Nicolae Petraseu und Gaspar Gratiani zur „Milice chretienne",* in *RESEE, 1,* 1968, p. 71—83.

77 G. Dima, *Mitropolitul Dionisie Rally Paleologul şi legăturile lui cu biserica şi ţările române,* în *BOR,* 5—6, 1965, p. 531.

78 E. Georgescu. *op. cit,,* p. 339.

79 Apud T. Holban, *op. cit, p.* 107.

80 *Ibidem.* p. 106.

81 C. Gollner, *Prezenţa...*

82 Apud T. Holban, *op. cit,* p. 107.

83 Georg Kraus, *Cronica Transilvaniei, p.* 152; pentru biografia personajului vezi D. Todiţa, *Pătraseu cel Tînăr, fiul lui Mihai Viteazul,* Bucureşti, 1982.

84 A. Lapedatu, *Mănăstirea Comana. I. Note istorice,* în *BCMI, 1,* 1908, p. 9—22; N. Ghika-Budeşti, *Mănăstirea Comana. II. Note arhitec-*

tonice şi lucrări noui, in acelaşi **volum,** p. 22—28; vezi şi L. Bătrîna, A. Bătrîna, *Evoluţia ansamblului fostei mtnăstirii Comana în lumina cercetărilor arheologice,* în ***RMM.*** *MIA,* 1, 1974, p. 16—32.

85 *Inscripţiile medievale . . .,* nr. 643, p. 526.

86 A. Lapedatu, *Două noi inscripţii de la* ***Comana.*** *Notiţă* ***epigrafică,*** în *BCMI,* II, 1909, p. 120—122.

87 La Comana se va îngropa în 1667 nepotul de fiică al lui Radu Şerban, spătarul Drăghici Cantacuzino, mai tîrziu fiul său paharnicul Constantin Cantacuzino, iar al doilea fiu al lui Drăghici, paharnicul Şerban — îngropat şi el aici — împreună cu soţia sa Andreiana, va fi restaurator al ctitoriei strămoşilor, aşa cu:n reiese din pisania de la 1703; din această vreme datează şi foişorul cu arcuri uşor lobate şi coloane de piatră cu capiteluri purtînd acvila bicefală cantacuzinâ ce reapare şi pe epitaful tîrziu al lui Radu vodă Şerban (N. lorga. *Inscripţii...*, I, 1, p. 87).

88 R. Creţeanu, *Danii făcute de Craioveşti şi de craioveni la Locurile Sfinte şi la Muntele Athos,* în *Mitropolia Olteniei (—MO),* 7—8, 1975, p. 521.

89 Miron Costin, *op. cit.,* p. 89.

90 Pentru aceasta vezi: C. Săndulescu-Verna, *Biserica Radu-vodă din Bucureşti* (extras), Bucuraşti, 1930; St. Nicolaescu. *Istoricul mănăstirii Sfînta Treime (Radu Vodă) din Bucureşti* (extras). Bucureşti, 1939.

91 Semnificativ, hramul amintea, desigur, de faptul că Alexandru al 11-lea Mircea luase domnia în 1568 vara, „la Sfînta şi nedespărţita Troiţă", după cum ne lasă să o ştim el însuşi în lunga „Cronică murală" de la Bufcovăţ *(Cronicile slavoromâne .. .,* p. 195).

92 Pentru lespedea tombală a fondatorului aşezâmîntului: N. lorga, *Piatra de mormînt a lui Alexandru-vodă Mircea,* în *BCMI.* XXII, 1929, p. 161.

93 Pentru aceasta: V. Neamţu, *Stabilirea capitalei Moldovei la Iaşi.* în *Analele ştiinţifice ale Universităţii „Al. I. Cuza" din Iaşi (serie nouă) III. Istorie.* XIV, 1968, p. 122.

94 Din aceşti ani (1624—1625) data lunga inscripţie românească, azi dispărută, narînd istoricul mănăstirii Radului vodă, cu distrugerile provocate în 1595 de turcii lui Sinan Paşa *(Inscripţiile medievale ...*, nr. 315, p. 344).

95 *Călători.. .*, VI, p. 229. Fapt firesc în contextul epocii şi ţinînd seama de personalitatea cti-

terilor, pisania de la Radu Vodă este în limba greacă, ea glăsuind: „a dat în dar Treimii Alexandru răposatu această biserică de demult. Domnul nostru Radu voievod strălucit („lampros") a înălţat-o din temelie şi a închinat-o mănăstirii de la Ivir în anul 7123 (1615)" (N. Iorga, *op. cit.,* p. 245—246); o lectură uşor diferită („cu strălucire a înălţat-o din temelie"), în *Inscripţiile medievale...*, nr. 314, p. 343—344; cît despre piatra de mormint a lui Radu Mihnea, ea a fost pusă de Alexandru Coconul părintelui sprijinit de Stambul, celui „ce au fost domn Ţării Româneşti şi Moldovei, în multe războaie au biruit, *şi iară au venit de la cinstita Poartă* (s.m.) şi au fost al doilea rîndu Domn Ţării Româneşti, şi s-au lăsat steagul fiiu-său ce e mai sus scris, şi iară s-au dus de-au fost domn ţării Moldovei" *(ibidem,* p. 246). Dacă aşa cum s-a bănuit, portretul pictat pe o uşă de lemn din capela Prodromului de la Iviron, reprezentînd pe un tînăr în haină de brocart cu acvilă bicefală şi cu centură cu pietre preţioase, datată în anii de sfîrşit ai secolului al XVI-lea, înfăţişează într-adevăr pe Radu Mihnea în perioada trecerii sale pe la Athos (A. Xyngopoulos, *Portraits inedits de deux voevodes valaques,* în *Actes du XlVe Congres internaţional d'âtudes byzantines,* II, Bucureşti, 1975, p. 647—649), atunci am avea aici încă o imagine fastuoasă de felul celei ce trebuie neapărat să fi apărut în biserica mănăstirii Sf. Troiţă, în vremea lui Alexandru Coconul. Pentru cîrmuirea efectivă asupra celor două ţări extracarpatice. Ia mijlocul deceniului al treilea al secolului al XVH-lea, a fiului natural al lui Mihnea Turcitul: V. Stanică, *Radu Mihnea voevod Corvinul, stăpîn al Moldovei şi Ţării Româneşti (1623—1626),* în *Ştefan Meteş '..., p.* 263—268.

96 Şt Balş. *Restaurarea bisericii Radu Vodă din Bucureşti,* în *BMI,* 1, 1975, p. 46—47.

97 Pisania de la Bălteni în N. Iorga, *Inscripţii...*, II, p. 109—110; A. Lapedatu, *Biserica din Bălteni. I, Note istorice,* în *BCMI,* I, 1908, p. 107—111; N. Iorga, *Biserica din Bălteni. II. Note descriptive,* în acelaşi volum, p. 112—113; T. T. Socolescu, *Biserica din Bălteni. III. Note arhitectonice,* în acelaşi volum, p. 114—119. Pentru semnificaţia locului unde se afla această ctitorie în istoria mai veche a ramurii Mihneştilor, vezi Şt. Andreescu, *Radu Mihnea Corvin, domn al Moldovei şi Ţării Româneşti (II),* în *R. d. ist.,* 2, 1986, p. 135, nota 156. Fi-

gurînd ca **mare** vornic în pisania de la Bălteni, Hrizea — al cărui omonim nepot de fiica avea să fie efemerul domn proclamat de răsculaţii din 1655 — va fi încheiat într-o primă etapă ctitoria sa după iunie 1628 — de cînd deţine această dregătorie *(N.* Stoicescu, *Dicţionar ..., p.* 195) — în ciuda faptului că aici apare menţionată — **în** inscripţia a cărei cioplire s-a întrerupt brusc, trasarea ei continuînd cu rîndurile aşternute prin aceeaşi zugrăveală roşie ce subliniază şi unele elemente în relief ale portalului — data ,de 1626. împrejurarea că, în mod evident, de-a lungul construcţiei au fost îngroşate zidurile bisericii în partea ei răsăriteană, punîndu-se şi cîţiva con-traforţi la naos şi la altar, ne duce cu gînduj de îndată la faptul că tocmai In 1628 a avut loc cunoscutul şi distrugătorul cutremur de pămînt (V. Drăguţ, *Arta românească..., p.* 356) ce va fi impus asemenea măsuri constructive. In acest sens datarea bisericii din Bălteni către 1628 cîştigă un temei evident (aceeaşi opinie mi-a împărtăşit-o, cu argumente în plus, colegul arh. C. Moisescu). Pe de altă parte, în chip sigur, pridvorul pe trei laturi ce înconjoară pronaosul face parte dintr-o e-tapă ulterioară (vezi şi T. T. Socolescu, *op. cit.,* p. 117), observîndu-se limpede modul în care a fost adăugat bisericii iniţiale (de altminteri chiar tehnica de construcţie — cu acelaşi tip de cărămidă, e drept — este diferita). îmi pare foarte probabil ca acest pridvor, la care apare şi noutatea acoladei, să fi fost a-dăugat tot de ctitor, într-o etapă ulterioară, cîndva între 1628 şi 1642 (cînd Hrizea, pe moarte, îşi face diata), reprezentînd oricum ultimul exemplu al unei mode întîlnite către 1600 (vezi nota 101).

98 N. Stoicescu, *loc. cit.*.

99 N. Socolescu, *loc. cit.,* Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii ...,* II, p. 78.

100 N. îorga, *op. cit.,* p. 112.

101 *Istoria artelor plastice...,* I, p. 253, nota 1; pentru autorul acestui capitol (Era. Lăzăreseu), un exonartex similar apărea la această ctitorie boierească anterioară, din 1588, de la Căluiu, unde Radu Buzescu adăugase — probabil cu aceeaşi echipă de meşteri de la Stănesti —, în 1609—1610, un pridvor similar celui de la Stănesti, biserica de aici fiind legată şi ea de puternicul neam de boieri olteni; boltirea, cu analogii transilvane, a pridvorului de la Stănesti se va fi datorat echipei de „nemţi" pe

care o aminteşte Paul din Alep in cazul bisericii mănăstirii „Căluiul cea minunată" („Clădirea este ridicată de nemţi"), cu atît mai mult cu cit. în cazul Stăneştilor, călătorul sirian remarca: „Arhitectura se aseamănă cu aceea a mănăstirii Căluiu îndeosebi clopotniţa, căci meşterii care au clădit mănăstirea aceea au fost folosiţi şi la cealaltă" *(Călători...*, p. 222—223). Un pridvor deschis, supralărgit înconjurind pe trei laturi pronaosul apărea, încă înainte de adaosurile de la Stăneştl şi Căluiu şi de pridvorul de la Bălteni — ceea ce duce cu gîndul la o efemeră „moda" arhitectonică în jurul lui 1600, reluînd aici o tradiţie mai veche, de la Vodiţa şi Tismana -— la biserica din Tîrgovişte, din ultimul sfert al veacului al XVI-lea, a lui Stelea spătarul (numită şi Stelea I, spre a o deosebi de aceea, ulterioară, ridicată de Vasile Lupu în capitala munteană): Gh. I. Cantacuzino, *Vechea biserică Stelea din Tîrgovişte,* in *RMM. MIA,* I, 1974. p. 39—42; C. Moisescti, *Tirgovişte...,* p. 144—146.

J02 *Istoria artelor....* II, p. 83. Pentru epitrahilul dăruit Stăneştilor: M. Romanescu, *Patrafirul Buzeştilor de la Banja (Boka Kotorska),* în *Arhivele Olteniei,* 95—96, 1938, p. 1—18.

103 *Istoria artelor...*, I, p. 282—283.

104 N. Iorga, *Inscripţii...*, I, 1, p. 169—170.

105 Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii* II. p. 12—16.

106 *Istoria artelor. . .*, II, p. 136.

107 *Gr.* Ionescu, *Istoria arhitecturii....* 1, p. 401.

108 Aşa-numitul „chioşc al lui Murad" de Ia Topkapî Serai (Gyath Aldin M . R. Ibrahim, *Influenţe islamice în arta feudală românească,* teză de doctorat. Facultatea de Istorie-Filosofic din Bucureşti, 1981).

109 A. Lapedatu, *Mănăstirea lui Aron Vodă din Ţarina Iaşilor. I. Note istorice,* în *BCMI.* II, 1909, p. 6.

110 E, Panait, *Elemente otomane in arhitectura monumentelor din Moldova secolelor XVII-XVIII,* lucrare în manuscris, Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", Bucureşti, 1979.

111 N. Ghika-Budeşti, *Mănăstirea lui Aron Vodă din Ţarina laşilor. II. Descriere arhitectonică, în BCMI,* II, 1909, p. 19—22; cf. Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii.. .*, II, p. 16—19.

H2 *Ibide.m.* p. 20; cf. I. D. Ştefanescu, *Un monument istoric uitat: biserica din BuduleşU,* in *Revista isîorică română = Rl'R),* XVI, 1946, p. 63—66; vezi şi *Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice (-ACMI),* 1915—1916, p. 85—87

sau, mai recent, *AHA,* XXIII/2, 1986, p. 783—791.

113 *BMl,* I, 1971, p. 63—68 (cu întreaga bibliografie).

114 N. Grigoraş, D. Miron, *Biserica mănăstirii Hlincea,* în *Mitropolia Moldovei şi Sucevei (=MMS),* 1—2, 1965, p. 82—94; c£. A. Lapedatu, *Mănăstirea Chlincea,* în *BCMI,* I, 1908, p. 87—89. Este vorba de un act emis cu prilejul revenirii în Moldova a ctitorei — odată cu ruda sa apropiată Radu vodă Mihnea —, Măria fiind recăsătorită cu nobilul veneţian Paolo Minio. Acesta avea să se întoarcă în patria sa unde, la Murano, Măria Minio îşi doarme somnul de veci, alături de alte rude levantine: N. lorga, *întoarcerea unei pribege: doamna Măria Minio,* în *ARMS1,* s. III, t. XII, 1932, p. 225— 229. Aici e reprodus şi pasajul din documentul dat în 1617 de fiica Iui Petru Şchiopul la venirea în Moldova, text unde se spune: „dăm ştire cu această scrisoare a noastră, cum am făcut o mănăstire la tîrg la Iaşi, însă lingă satul Hlincia" *(Ibidem,* p. 227).

115 N. I. Dossios, *Studii greco-române. II. Inscripţii greceşti păstrate in capitala Moldovei, texte originare cu traduceri în româneşte,* Iaşi, 1902, p. 81—82.

116 De fapt, se pare, încă de pe la 1659, dacă se ţine seama de apariţia acestui an zugrăvit pe icoana de hram din pridvor (N. Grigoraş, D. Miron, *op. cit.,* p. 88—89).

117 Loc. *cit.* Vezi şi O. Tafrali, *Există la mănăstirea Hlincea portretele lui Petru Şchiopul şi ale familiei sale?,* în *Arta şi arheologia,* 9—10, 1933—1934, p. 36—37. Sînt' pictaţi, cei din neamul Lupului vodă, de zugravul Ioan ce semna în limba greacă şi care ar putea fi unul şi acelaşi cu pictorul omonim de la Golia. lorga credea la un moment dat că aceste portrete de veac XVII au luat locul altora, din vremea chiar a ridicării lăcaşului, de la finele secolului anterior *(Ştiri nouă privitoare la familia lui Petru Şchiopul,* în *ARMSI,* s. III. t. XII, 1932, p. 289—290).

118 *BMI,* 1, 1971, p. 65.

119 *Ibidem,* p. 66.

120 *Ibidem,* p. 65.

121 Şt. Balş, *Mănăstirea Secu,* Bucureşti, 1966.

122 J. Biatostocki, *The Art of the Renaissance...*, p. 81, fig. 310.

123 T. Ionescu-Nişcov, *Din istoria relaţiilor moldo-ucrainiene in prima jumătate a secolului al XVII-lea,* în *BOR,* 11—12, 1965, p. 1083—1096.

124 Este vorba de portretul de la partea superioară a unui hrisov solemn, dat la Iaşi, la 9 decembrie 1627, privitor la închinarea mănăstirii ce poartă numele lui Barnovschi către un vestit aşezământ de la Ierusalim. Voievodul poartă aici caftan auriu şi coroană cu fleuroni (M. I. Sabados, *Un document cu portret votiv de la voievodul Miron Barnovschi,* în *SCIA,* 29, 1982, p. 55—57). Datorez fotografia portretului amintit colegei M. I. Sabados, descoperi-toarea sa, căreia îi mulţumesc pentru faptul de a-mi fi pus la dispoziţie imaginea respectivă.

125 M. A. Musicescu, *Broderia...*, p. 16 şi urm., p. 40—46.

126 Gh. Sebestyen, V. Sebestyen, *op. cit,* p. 43.

127 Despre aceasta vezi şi remarca din *Synthesis,* IV, 1977, p. 82.

128 Şt. S. Gorovei, *Anastasie Crimca. Noi contribuţii,* în *MMS,* 1—2, 1979, p. 148.

129 Vezi capitolul 2, notele 47—48.

130 T. Dobrowolski, *Cserty style portrelu „sarmackiego",* în *Prace z historii sztuki,* 1, 1962, p. 83 şi urm.

131 *Călători...,* VII, p. 155, p. 161.

132 *Ihidem,* p. 346, p. 349.

133 M. Dan, S. Goldenberg, *Le commerce balkano-levantin de la Transylvanie au cours de la seconde moitie du XVI³ siecle et au debut du XVlle siecle,* în *RESEE,* 1—2, 1967, p. 97.

134 *Ibidem,* p. 87—117.

135 Le-am putut cerceta — de curînd redate circuitului specialiştilor — pe cele provenind din colecţia mechitariştilor de la Viena, în octombrie 1976: am în vedere, în primul rînd, tetraevanghelele cod. 292 şi cod. 283 din 1624 şi 1628, ambele împodobite în vechiul şi bogatul mediu armenesc din Suceava.

136 *Călători...,* V, p. 123; ci N. Iorga, *Istoria Românilor, voi. VI, Monarhii,* Bucureşti, 1938, p. 14.

137 F. Constantiniu, *De la Mihai Viteazul la fanarioţi* .... p. 101—135.

138 V. L. Tapie, *op. cit,* p. 25.

139 Vezi capitolul 3, nota 10. Exemplele sînt numeroase, recrutate mai ales din sînul noilor veniţi şi parveniţi sud-dunăreni, îndeosebi în perioada unor domni ca Radu Mihnea, Alexandru Coconul, Alexandru Iliaş; în fruntea lor poate fi amintit — pentru Ţara Românească — ginerele lui Radu Şerban, care a fost viitorul mare postelnic Constantin Cantacuzino, apoi Ruseteştii, Catargieştii, Nicolae Coci — ta-

SKiiiSIP

tăi lui Vasile Lupu —, Bartolomeo Minetti — cumnatul lui Radu Mihnea, tutore şi unchi al lui Alexandru Coconul —, Batiste Vevelli. cumnatul lui Alexandru Iliaş, ctitori de monumente ca Ianache Caragea şi Hrizea din Bălteni.

140 A. von Martin, *Geist und Gesellschaft. Skizzen zur europăischen Kulturgeschichte,* Frankfurt. am Main, 1948. p. 129 şi urm. Vezi şi N. Elias, *La societe de cour,* Paris, 1974.

141 Pentru miniaturile somptuoase ale şcolii de la Dealu în vremea lui Matei al Mirelor: Şt. Andreescu, *Ipostaze ale activităţii scriptoriilor româneşti în primul sfert al secolului al XVII-ea,* comunicare la Institutul de Istoria Artei, Bucureşti, 31 octombrie 1984.

142 D. Simonescu, *Le chroniqueur Matthieu de Myre et une traduction ignoree de son „His-toire".* în *RESEE,* 1—2, 1966, p. 81—114.

143 N. Iorga, *Byzance apres Byzance,* p. 106.

144 A. Pippidi, O *teorie eclectică a barocului românesc,* în *Revista de istorie şi teorie literară (-RITL),* 4, 1976, p. 594. Amintirea trecerii lui Lucaris, patriarh al Alexandriei, cu Radu Mihnea pe la Bistriţa olteană e conservată în inscripţia slavă de pe racla de lemn a moaştelor Sf. Grigore Decapolitul (N. Iorga, *Inscripţii ...,* p. 197).

145 I. Ionaşcu, *Mănăstirea Izvorani (Buzău) ctitoria episcopului Luca (1583—1604),* Buzău, 1936.

146 N. Iorga, *Istoria bisericii româneşti...,* p. 250.

147 R. Creţeanu, *Traditions de familie dans Ies donations roumaines au Mont Athos,* în *Eiudes byzantines . ..,* p. 136—137.

148 N. Iorga, *Byzance apres Byzance* .. , p. 80.

149 Vezi capitolul 2, nota 102.

150 N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic...,* p. 278. p. 312.

ÎNNOITORUL VASILE LUPU ŞI POSTERITATEA SA MOLDOVENEASCĂ

Este veche de cel puţin un secol în cultura românească — dobîndindu-şi temeiuri teoretice asupra cărora s-au rostit nume de prim rang — discuţia asupra unui anume specific cultural echivalând cu o identitate anume a provinciilor istorice, îndeosebi a celor de la miazăzi şi răsărit de Carpaţi. „Moldova şi ideile liberale" s-a numit un articol al lui Eminescu care ştim pînă unde şi cum identifica conservatorismul politic[1] — „cu cultura Iui modernă şi cu vederile lui exacte"[2] — cu provincia-i natală; „spiritul revoluţionar al Munteniei" şi „spiritul inhibitiv al Moldovei" — cel dintîi implicînd „infiltraţia grăbită a ideilor apusene", cel de al doilea „criticism cultural" şi „principiul selectării" —■ sînt sintagme cunoscute din cea mai celebră carte a lui Ibrăileanu; contemplativitatea moldovenească corelată creaţiei poetice şi mobilitatea muntenească explicînd un anume activism politico-economic sînt teme preferate ale jlui Lovinescu în nu mai puţin faimoasa „Istorie a civilizaţiei române moderne".

Ceea ce devine tot mai sigur astăzi — şi ceea ce a fost presimţit de unii istorici, critici şi istorici literari sau istorici ai arhitecturii — e împrejurarea că dincolo de inefabilul mentalităţilor şi psihologiilor colective, [a]l temperamentelor, al tradiţiilor, al rădăci-

nilor de civilizaţie care pot da chip unei identităţi regionale şi unei identităţi naţionale în scurgerea timpului; dincolo de mecanismul fragil şi subtil al legăturilor dintre acestea din urmă, istoricul faptului social, juridic, literar şi, nu în ultimul rînd, al celui artistic va găsi mereu punctul de pornire al unei hotărîte diferenţieri de culturi regionale sau „provinciale" în istoria civilizaţiei noastre, mai ales odată cu veacul al XVII-lea. Situaţia este paradoxală doar aparent, dacă ne vom aminti că acesta este şi secolul adîncirii unităţii româneşti la nivelul cel înalt al politicii şi la cel, cotidian, al limbii şi al folclorului. De fapt, efemera unitate politică de la 1600 avea să fie înlocuită — peste trama firelor tot mai numeroase care legau pe români — prin nu puţine fluxuri şi refluxuri ale ideii de unitate, prin tot atîtea iniţiative sau inhibiţii regionale, nu lipsite de semnificaţii şi urmări, întîlnindu-se toate un veac şi ceva mai tîrziu în geneza civilizaţiei, a unei politici, a unei psihologii româneşti efectiv moderne: de la un, s-a spus, „transilvanocentrism" politic al epocii dintre Gabriel Bethlen şi cei doi Gheorghe Râkoczi, convertit în epoca „luminilor" într-un militantism cultural panromânesc; la un „tradiţionalism" muntenesc al primelor trei sferturi de veac XVII preschimbat în parţiala inovaţie artistică a epocii cantacuzine şi brîncoveneşti de la 1700 şi, mai apoi, în savuroasa împletire de nou şi vechi din registrul creaţiei literare şi plastice populare, creaţie a unei ţări-nimi şi orăşeni mi foarte active pînă dincolo de 1800, ce explică atît de multe din radicalismul şi revoluţionarismul muntean al secolului trecut; în fine, la o veritabilă „inovaţie" moldovenească — vădită îndeosebi în prima jumătate a aceluiaşi veac al XVII-lea pe planul artelor figurative, iar în ultimul sfert al amintitului secol pe cel al creaţiei literare —, transformată în aristocratismul cultural mol-

dovenesc impregnat de cosmopolitism settecentesc de la care nu a mai fost decit un pas pînă la ponderea intelectuală şi la spiritul critic al „Junimii"[3].

Deosebiri de gusturi întru lectură — dovedite cu prisosinţă de mai demult cercetatele liste de subscripţii sau de orientările în materie de traduceri —, deosebiri de scriitură literară — distanţa între Miron Costin şi „Letopiseţul cantacuzinesc", între Cantemir şi Radu Popescu este notabilă —, deosebiri în concepţia juridică — modernitatea laică a „Pravilei" lui Vasile Lupu faţă de tradiţionalismul ecleziastic al pravilei lui Matei Basarab a fost deja subliniată de specialişti —, diferenţele acestea între Moldova şi Ţara Românească în cîmpul istoriei culturale nu pot fi nicicum neglijate, obîrşia lor aflîndu-se în situaţii politice şi sociale ale primei părţi a veacului al XVII-lea.

O realitate a creaţiei plastice se impune atenţiei celui ce urmăreşte destinele artistice ale Moldovei şi aceasta în ciuda etichetei de „eclectism" ce împovărează ici şi colo, grăbit şi superficial, un fenomen viabil, dinamic, care trebuie raportat acum la sfera mai largă a gustului european al timpului, nu ia aceea, devenită tot mai îngustă şi în orice caz neviabilă, a tradiţiei medievale.

Contactele, succesive şi neaşteptat de original receptate, ale Moldovei cu manierismul ce-şi avea centrul în Praga lui Rudolf al Il-lea în jur de 1600, apoi cele cu felurite spaţii ale barocului est-european şi occidental — cu Polonia, cu Ucraina mitropolitului de neam princiar moldav Petru Movilă, cu Transilvania principilor Râkoczi, cu Italia din care porneau spre Iaşi misionari iezuiţi, minoriţi conventuali Şi observanţi, cu Imperiul otoman în sfîrşit — au devansat în sfera artelor vizuale, a arhitecturii în primul rînd, experienţele înnoitoare — şi ele doar aparent eclectice, adesea de coloratură barocă si ele — din li-

teratură, inaugurate mai ales odată cu al treilea sfert de secol XVII prin cei doi **Costini,** prin Dosoftei şi prin Cantemir. Ceea ce este specific Moldovei şi ceea ce o deosebeşte o dată mai mult, acum, de Ţara .Românească în materie de artă este faptul că, rînd pe **rînd,** semnalatele noutăţi şi mai ales monumentele cu caracter de excepţie, ieşite din serie, au fost cele ce au dat tonul creaţiei arhitectonice din epocă. Fiindcă este limpede că nu monumentele tradiţionale — nici ele lipsite dp unele elemente noi, e drept — de tipul Bîrnovei **lui** Miron Barnovschi, al Soleai lui Ştefan al II-lea Tomşa sau al unor ctitorii voievodale şi boiereşti mai modeste datate între 1630 şi 1665 precum Buduleştii, Şerbeştii, Bo-zienii, Budeştii şi Paşcanii Cantacuzinilor moldoveni, sau cutare biserică gălăţeana a unui hagiu au putut fi în acel timp creatoare de direcţie stilistică notabilă ■— aşa cum s-a întîmplat cu monumente muntene şi oltene contemporane, ale lui Matei Basarab şi ale boierilor săi —, ci, dimpotrivă, Dragomirna lui Crimca poate fi recunoscută în unele aspecte de la Solea, biserica de la Sf. Sava, simplificată, se regăseşte la Buciuleşti şi mai apoi la Şerbeşti, Bozieni, Budeşti, Paşcani şi Galaţi[4], biserica Trei Ierarhilor va fi regăsită, parţial, la Cetăţuia şi biserica Golia va fi autohtonizată pitoresc la Caşin. Ele, monumentele noi, rupte de tradiţia ţării au fost în Moldova cele preluate, trecute printr-un filtru simplificator, „clasicizant" aş spune, tradiţional şi local, au format în cele din urmă, diverse, disparate, legate de orizonturi stilistice felurite, peisajul totuşi coerent şi de o cuceritoare noutate al artei unei întregi epoci mult mai apropiate, tocmai printr-o asemenea diversitate, de timpurile moderne.

Chipul în care al patrulea şi al cincilea deceniu ale secolului al XVII-lea au înfăţişat, în Moldova, epoca unor experienţe artistice care, prin două monumente cruciale aie

lașului voievodal, au marcat alinierea civilizației românești la „primul baroc" european, în versiunea sa postbizantină către 1640 prin biserica fostei mănăstiri Trei Ierarhi și în versiunea sa occidentală către 1650 prin biserica fostei mănăstiri Golia, mi-au reținut atenția în alt capitol[5].

A fost adesea subliniată propensiunea „imperială" a „noului Constantin" moldav[6] străjuit încă de pajura cu două capete — „illustri-simus atque celsissimus Princeps ac dominus", purtînd greaua haină de brocart oriental chiar și în gravura olandezului Willem Hondius, artist în slujba regelui polon Vladislav al IV-lea, *ig făcută la Danzig în 1651 după portretul unui '" alt neerlandez, Abraham van Westerveldt[7], dibaci, energic, maiestuos așa cum îl întrevedem și din cuvintele cu care l-a descris misionarul Bandini[8] —, cîrmuitor a cărui domnie era o autentică „basilea" bizantină de la care și-a împrumutat și numele său cel nou domnesc; după cum nu a fost uitată munifi-cența de patron al ortodoxiei — în disproporție chiar cu dimensiunile statale ale Moldovei — a acelui „Lupu bei" sau „Ba-silio Lupulo" despre care un patriarh ecumenic, Attianasios al III-lea Patellaros, enco-miast al prințului de la Iași, scria că are „mîna mereu deschisă"[9], donator nu numai în marile centre patriarhale, ci și în micile comunități monahale ale Balcanilor, precum în Serbia la Mileseva și Krusedol[10], căruia dușmanii, recunoseîndu-i abilitatea, îi atribuiau veleități de stăpânire nu doar asupra Munteniei, dar și asupra Ardealului, adunate sub al său „sceptru regesc"[11]. Ceea ce împlinește însă această imagine a ctitorului de monumente înnoitoare, baroce, nemaivăzute pînă atunci în Moldova, a protectorului ortodoxiei, este cealaltă imagine — singura care îl apropie, în foarte mică măsură, este drept, de un capitol al mentalității muntenești de sub Matei Basarab de care, în timpul său, Moldova

s-a deosebit structural —, aceea de cultivator al trecutului ţării sale, al unui trecut de care fiul agăi Nicolae Coci, arnăutul din Balcani[12], Vasile Lupu — ridicat de „valul levantin" al epocii unor Radu Mihnea şi Alexandru Iliaş — nu se putea lega în nici un fel, spre deosebire de marele agă din Brîncoveni, vecinul şi rivalul său politic, prin atîtea fire legat de trecutul medieval al Ţării Româneşti.

Pentru un „om nou" ca Vasile Lupu, un anume „istorism" vădit în atitudini şi în monumentele sale — de aici, poate, şi tradiţionalismul arhitectonic al Trei Ierarhilor în ceea ce priveşte planul şi structura — era o dimensiune obligatorie[13]. El era cuprins în grija pe care o avea, programatic aş spune, pentru vechile ctitorii ale Muşatinilor, pentru marile necropole cu caracter de simbol ale vechii dinastii şi ale celor mai însemnaţi reprezentanţi ai ei, un Ştefan cel Mare şi un Petru Rareş[14], în cunoscuta dojana adresată în 1635 iui Eftodie Cehan Racoviţă, al doilea logofăt, potrivit căreia „nu iaste cu cinste" a se distruge o fostă curte ştefaniană precum aceea de la Vaslui[15], în refacerile unor monumente venerabile, începînd cu curtea ieşeană prin 1634— 1636 — amintind refacerile, dinainte de 1624, ale curţilor lui Ştefan cel Mare de la Hîrlău, datorate lui Radu Mihnea[16], precursor al mentalităţii vasiliene —, continuînd în anii 1628— 1646 cu cetăţile de la Neamţ şi Suceava, cu bisericile de la Ştefăneşti-Botoşani, Biseri-cani-Neamţ, Precista din Bacău, Slatina, Humor, Probota, Putna. De altminteri, această atenţie acordată simbolurilor monumentale ale trecutului muşatin în timpul lui Vasile Lupu — ultimul voievod al Moldovei care a folosii stema domnească de tip tradiţional, la Tre' Ierarhi în 1638—1639, la Secu în 1645—1646[17] — se conjuga admirabil cu ideea începuturilor iMoldovei, aşa oum răzbate ea în cronica, acum scrisă, a lui Grigore Ureche sau în relaţia de călătorie a unui Bandini.

Cultivarea trecutului ca un argument de seamă în sublinierea maiestăţii domneşti era prelungită prin fidelitatea faţă de credinţa înaintaşilor, dincolo de protecţia acordată Orientului creştin, interesul voievodului pentru păstrarea purităţii doctrinei ortodoxe — într-o epocă de apogeu al înfruntării dintre ortodoxie, catolicism şi protestantism — trebuind înţeles din perspectiva acestei nevoi de legitimitate a lui Vasile Lupu, de identificare cu tot ceea ce-i putea spori autoritatea, amintiri voievodale şi suporturi spirituale dinlăuntrul şi din afara Moldovei. In 1642, sub patronajul aceluia care cu cîţiva ani înainte, în 1639, pusese candidatura mitropolitului Varlaam pentru scaunul patriarhal din Constantinopol şi care cîţiva ani mai tîrziu, în 1645, avea să impună ca patriarh al Ierusalimului pe egumenul de la Galata Paisie, se organiza la Iaşi acea adunare de teologi moldoveni, ucrainieni şi greci[18] ■— impropriu denumită uneori „sinod"[19] — a cărei figură centrală era cretanul Meletios Syrigos, protosyncel al Marii Biserici, şi care discuta, într-un spirit irenic[20] ce putea surprinde în epocă, în primul rînd chestiunile teoretico-dogmatice ale conflictului dintre ortodoxie şi catolicism, precum Purgatoriul sau împărtăşania; în 1645, din nou sub patronajul lui Vasile Lupu, mitropolitul moldovean Varlaam, care celebrase deja domnia voievodului său în versurile la stemă, la „capul de buâru", din predoslovia cunoscutei „Cărţi româneşti de învăţătură" (Iaşi, 1643) — unde se vorbeşte şi de mitropolitul Petru Movilă, „fecioru de domnu de Muldova", „carele pre pofta măriei sale au trimisu tipariului cu toate meşteşugurile cîte trebuiescu"[2]* — publica răspunsul său împotriva catehismului calvinizant al lui Lucaris, mărturisind, dincolo de o foarte bună pregătire teologică, o înrudire strînsă cu literatura polemică a barocului.

în acelaşi climat cultural ortodox deschis înnoirilor, curios de noutăţi şi, mai ales, în căutarea acelor instrumente culturale şi politiee care să întărească o domnie autoritară, absolutistă — după chiar remarca unor călători străini[22] —, vom înţelege mai bine şi apariţia acelei „Pravile" din 1646 — deosebită ca spirit şi deschidere culturală de aceea contemporană din Ţara Românească, mult mai tradiţional-bisericească, aceea moldovenească fiind mai modernă, mai laică, lăsînd judecătorilor mai multă iniţiativă proprie —, operă de caracter juridic care, străjuită în tipar de o remarcabilă stemă barocă a Moldovei[23], dovedea cunoaşterea deopotrivă a jurisprudenţei romano-bizantine (în acest sc"op Syrigos tradusese din latină în greacă „Institutele"), a nobiliarelor „Stătuta regni Poloniae"[24], a operei lui Farinacci[25], tălmăcirea din greceşte a „pravilelor împărăteşti" datorîndu-se lui Eustratie al treilea logofăt. După cum tot ea, aceeaşi atmosferă de emulaţie intelectuală, ataşată culturii autentice, a putut pregăti şi facse posibilă, în Moldova, ivirea unui autor care să purceadă, curînd după mijlocul secolului al XVII-lea, la acea preţioasă traducere din greacă a „Istoriilor" lui Herodot — într-o perioadă în care „părintele istoriei" nu era încă citit în limbi moderne occidentale[26] — descoperită de Iorga la mănăstirea Coşula si atribuita în ultimul timp lui Nicolae Milescu; o tălmăcire căreia i s-a bănuit un intermediar neo-gree[27] şi care redă textul istoricului din Halicarngs într-o formă prescurtată, eliminînd tot ce putea fi în plus faţă de cunoştinţele unui moldovean cultivat al timpului, modernizînd chiar, „franţozii" luînd locul galilor şi „Ţarigradul" pe cel al Bizanţului în această „Istorie ce veche şi de multe feluri a marelui învăţătoru Irodot, de la cetatea Alicarnasiei, care istorie în noi părţi să înparte, carile să~ cheamă Mttse, adică Zîhe, pentru dulceaţa cuvintelor"[28].

Fastuosul veşmînt al domniei vasiliene ce a ilustrat la superlativ barocul ortodox post-bizantin al acestui meridian, ca o dimensiune hotărîtoare a celui pe care Miron Costin l-a intuit cu adîndme ca fiind „omu cu hire înaltă şi împărătească, mai multu decît domnească"[29], făcea parte dacă nu dintre noutăţile climatului de civilizaţie moldovenească din prima parte a veacului — levantinizarea treptată a unor zone ale vieţii aulice implicase acest fast mai demult încă, într-a doua parte a veacului al XVl-lea —, în orice caz din arsenalul major al propagandei vizuale a domniei[30]. El se adăuga, ca o nuanţă hotărîtoare, efigiei princiare şi modelului pe care aceasta îl reprezenta înaintea pămîntenilor şi a străinilor, după cum făcea parte — iarăşi hotărîtor — din ambianţa monumentelor domneşti ridicate la Iaşi în scumpa, nobila şi atît de rar folosita la noi, pe atunci, piatră de talie; îndeosebi din aceea a lăcaşului de plan tradiţional, medieval, dar de exotică împodobire exterioară, de care „noul Justinian" şi „al doilea Abile"[31] va fi fost cel mai ataşat şi care a devenit necropolă sieşi şi neamului său, biserica mănăstirii Trei Ierarhi.

Luxul exorbitant al acestei ctitorii pe care am socotit-o altădată drept o ipostază a fastului în civilizaţia românească şi care adăpostea, ca" un chivot de preţ, relicve venerate în întreaga ortodoxie, i-a uimit pe toţi călătorii şi mai ales — prin afinitate de gusturi, probabil — pe cei veniţi dintr-un Orient obişnuit cu strălucirea culorilor, a aurului, a marmurei, a abanosului şi a fildeşului pe care şi Paul din Alep şi Evlia Celebi — acesta din urmă neocolind unele clişee în relatarea a ceea ce vedea[32] — le descriau cu vădită plăcere senzorială, cu admiraţie pentru o dimensiune monarhică pe care o cunoşteau prea bine din Imperiul otoman, aceea a fastului.

Urmele de frescă[33] unde personajele domneşti mai pot fi cercetate în bogata materia-

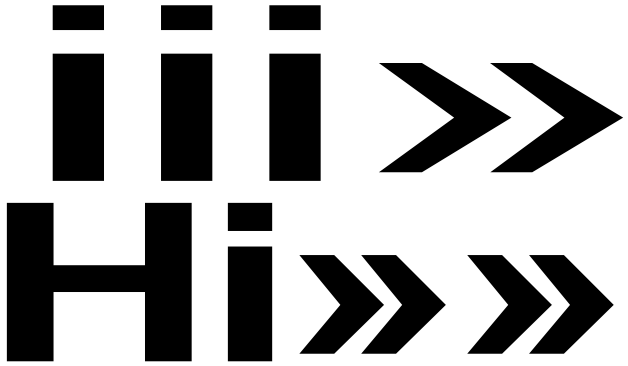
lîtate a costumului de aparat, adăugîndu-se bogăţiei „tablourilor brodate" înfăţişînd, după probabile cartoane sau pînze de modă „sarmatică", pe Tudosca Bucioc, soţia cea dintîi a prinţului, şi pe fiul său Ioan — admirabil surprins, pentru posteritate[34], în nevolnicia fizică pe care i-o amintea şi cronicarul[35] —, completau înlă-untrul lăcaşului materialitatea fastuoasă a pietrei, cîndva aurite, a faţadelor cizelate cu .o rigoare aproape algebrică, proprie ornamenti-di islamice[36] — mai mult ca oricînd prizată acum în aceste părţi româneşti —, într-o creştere imperceptibilă de jos în sus, de la geometric spre vegetal, cu linii frin te şi împletituri, cercuri întretăiate, vase cu flori ale repertoriului • turco-persan şi flori geometrizate pînă la a deveni „discurile de soare" de care vorbea unul dintre amintiţii peregrini[37]. In totalitatea sa, mai mult decît orice monument sau operă a vremii lui Vasile Lupu, biserica Trei Ierarhilor din Iaşi reprezintă, cu siguranţă, paradigma gustului princiar al momentului în materie de artă.

Un asemlenea lux domnesc, o asemenea concepţie aulică se vor fi răsfrînt, fără dar şi poate, asupra întregii clase boiereşti a timpului în Moldova unde, ana remarcat, curţile „senioriale" sîn/t mai numeroase decît în Ţara Ro-> mâneasoă şi unde, în 1642, un înalt dregător precum marele stolnic Toma Cantacuzino — fratele postelnicului Constantin din Ţara Românească, ruda prin alianţă şi sfetnicul apropiat al voievodiu'lui VasJBIe Lupu — putea să spună că şii-a făcut conac, acareturi „şi aâte toeraiale multe. . . cîte trebuescu la casa boierească, după cum e obiceiul ţării noastre a Moildovei"[38].

Această boierime va ctitori monumente de cult — deşi numărul edificiilor boiereşti este inai mic decât în Ţara Românească a lui Matei Basarab, fiind cu mult mai mare în perioada de după Vasile Lupu, într-a doua parte *a* secolului al XVII-dea —, însă voievodul rărnîne

principalul fondator de biserici şi de mănăstiri. Nu este vorba numai de acele biserici care ies din seria tradiţională, ci tocmai de cele care i se integrează, aşa cum fusese ea conturată, în continuarea liniei tradiţionale din secolul al XVI-iea, Ja nivelul ctitoriilor mai cu*rînd* modeste din timpul unui voievod tradiţionalist ca Miron Barnovschi, ctitorul de la Bîrnova şi de la Bangu-Buhaimiţa[39], sau a unuia ca Ştefan al II-lea Tomşa, ctitorul de la Solea: am în vedere biserici ca acelea de la Şerbeşti-Neamţ, ridicată în 1636[40], sau Sf. Atanasie de la Gopou înălţată în 1638 de voievod împreună cu toţi membrii familiei sale, sfinţită de patriarhul ecumenic Chirii[41]; cunoscuta biserică a mănăstirii Stelea din Tîrgovişte[42] — pandant al ctitoriei lui Matei Basarab de la Soveja, ridicată în acelaşi semn de bună pace —, înălţată în 1645, un an după înţelegerea moldo-munteană, monument menit a influenţa în epocă arhitectura Ţării Româneşti şi care relua, în mult mai simplu şţ mai sobru, tipul bisericii mănăstirii Trei Ierarhi din Iaşi, pe locul unei mai vechi ctitorii, lîngă care era îngropat aga Nicolae Cod, tatăl voievodului.

Alături de Vasile Lupu —■ care încă în 1630—1631, ca mare vornic al Ţării de Jos, sub Moise Movilă, ridica o mănăstire lingă Vaslui, denumită după mănăstirea athoniită Zograf Qa oare era închinată[43] —, fraţii săi au fost de asemenea ctitori de aşezăminte: Gheorghe Coci, marele paharnic şi hatman[44], înălţa către 1640 biserica din Bozieni-Roman, unde este îngropat — monument ce prelua tipul bisericii de la Buciuleşti a lui Dumitraşco Ştefan, mai veche cu un deceniu, la rîndu-i o simplificare şi rusticizare a bisericii ieşene a Sf. Sava din timpuil lui Radu Mihnea[45] — şi refăcea unele mai vechi ctitorii — între care şi o biserică din Ismail, pe care patriarhia din Constantinopoil avea să o facă stavropighie[4lS] —, în timp ce Gavril Coci, hatmanul, a zidit Agapia *und* este îngropat cu soţia sa Liliana[47].



si

^^^
M

W

aduşi din Polonia şi din Ţara Moscovită (s.rn.)"[58] (cât este de exactă informaţia se poate aprecia după cele spuse undeva mai sus), alte descrieri urmînd în timp atât pentru Trei Ierarhi, cit şi pentru Golia (Paul din Alep, Evlia Celebi, de La Croix)[59].

I-<a fost dat acestei din urmă biserici[150] — cel mai mare edificiu arhitectonic de cult al vechii Moldove, în întregime placat ou piatră de taKe[61] (amănunt care i-a impresionat pe călătorii timpului) —, devenită podoaba capitalei moldovene după expresia unui învăţat a! secolului al XVIII-lea, grecul Dapontes, să răspundă din plin unei anume culturi aulice şi boiereşti tot mai aplecate spre civilizaţia latină a Occidentului catolic, întreţinută de numeroşi misionari sau de secretari domneşti, precum importantul Gheorghe Cotnarski, interpretul princiar pentru latină şi poloneză (unii dintre misionari vorbeau chiar despre dorinţele „nobilimii" din Moldova de a avea şcoli în care vlăstarele lor să înveţe limba latină — este cazul relatării maltezului Paolo Bonnido despre o situaţie din jurul anilor -1630-—1632[62] —, alţii despre interesul lui Vasile Lupu în legătură cu dogmele catolice (am în minte relatarea minoritului Bartolomeo Bassetti, pe la 1640, privind apropiatul „sinod" din 1642 al ortodoxiei[63]); i-v3 fost dat, nu mai puţin, bisi>-ricii Golia a lui Vasile şi Ştefăniţă Lupu[64], ajunsă în secolul al XVIl-lea încă o importantă necropolă boierească — mai ales a Cantacuzinîlor moldoveni — să aibă rolul unui model anuime ales şi foarte evocator[65] în timpul succesorului imediat) al lui Vasile Lupu, Gheorghe Ştefan, domn al Moldovei între aprilie 1653 şi martie 1658.

Acesta •— pentru care Miron Costin a avut cuvîntul vestit: „om deplin, capu întregu, hire adîncă, cît poţi dzice că născu şi în Moldova oameni" — [66], fiu al unui cti!tor însemnat de la finele deceniului al treilea al secolului al

XVII-lea — amintitul mare logofăt Dumitraşco Ştefan despre care acelaşi cronicar spunea, punîndu-l alături de vlăstarul său, „care nici o cosă aicea în ţara moşii «a acele, ocine, sate, curţi n-au avut"[67] —, dregător al lui Vasile Lupu — mare sluger în 1645—1646, mare spătar în 1647—1650, în sfîrşit, mare logofăt în 1651—1653 — pe care l-a reprezentat în mai multe solii la curtea din Cluj a principilor Transilvaniei unde a şi complotat împotriva voievodului său[68], avea să înfăţişeze din plin, în faţa cosmopolitului şi levan-tinizafcului Vasile vodă, boierimea de ţară, conservatoare. Ceea ce nu l-^a împiedicat însă pe voievodul acesta — mort şi el în exil, departe de ţară, în lumea protestantă de la ţărmurile Mării Baltice, după ce contractase la rîndu-i numeroase legături europene — să copieze în 1655—1656, în ctitoria sa de la Caşin — în aceeaşi Moldovă de vest unde se înălţaseră şi (bisericile tatălui său — Golia fostului său stă-pîn. Că prin reluarea faţadelor Goliei, mult simplificate şi autohtonizate la biserica ce avea să-i fie necropolă[69], la o distanţă de cîţiva ani numai după ridicarea lăcaşului ieşean ce va fi impresionat pe toţi contemporanii şi la doar un an şi ceva după urcarea în soaun, Gheorghe Ştefan, boierul fără aiscendenţă domnească, voia să se arate la înălţimea predecesorului său de faimă — el însuşi la venirea pe scaun un „om. nou" —, faptul mi se pare de netăgăduit. Caşi-nul, prezentînd simplificată modenatura faţa- J]Ş delor de ia Golia, are în plus unele elemente ce au fost înlocuite în biserica din Iaşi, la partea superioară, în urma cutremurului din 1738. Cele trei turle de la Caşin şi arhitectura lor, similară faţadelor, reproduc, probabil, aspectul de la 1650 al Goliei, fără adaosurile orientalizante din secolul al XVIII-lea, ducînd cu gîndul, ca Şi restul detaliilor şi structurii bisericii lui Gheorghe Ştefan, la faptul că unii dintre cei ce vor fi ostenit pe şantierul de la Golia — sub sigura supraveghere a unui arhitect străin,

italian venit din Polonia sau numai polonez — au mers şi pe şantierul de la Caşin unde au interpretat într-un sens local noutăţile de la Golia. Oricum, pentţu boierul devenit domn — înfăţişat în costum militar şi domnesc ce putea apare exotic artiştilor apuseni, în incert atribuite gravuri (cu confuzii frecvente între el, Constantin Şerban şi cei doi Ghica, Gheorghe şi Grîgore)[70] — şi care va călători, după pierderea domniei, la Viena, la Gdansk, la Dorpat, la Riga şi la Stettin unde îşi va termina viaţa în 1668 (avem pentru aceasta, de pildă, relaţia pastorului Conrad Iacob Hildebrandt[71] care vorbeşte despre testamentul lui Gheorghe Ştefan); pentru fostul voievod al Moldovei ce Sna aflat în relaţii eu capete încoronate ale timpului ■— în 1665 îi scria lui Ludovic a3 XlV-Jea intitulîndu-se „Georgius Stephanus. . . princeps Moldaviae", iar Regele-Soare îi răspundea Rumindu-1, după obicei, „mon cousin"[72], în acelaşi an, la Stoekholm îl primea regele suedez Carol al Xl-lea, iar electorului de Brandenburg îi vindea unele dintre bijuteriile sale — Caşinul, cu aerul său baroc apusean, aute'ntonizat şi simplificat, era nu numai caracterizarea plastică a unei continuităţi politice pe oare domnia o reprezenta în Moldova, ci şi o opţiune cuMuraiă firească ţinînd seama de contactele occidentale ale aces-tui bogat boier ajuns domn.

Anii '60—'70 ai' secolului al XVII-lea au fost în Moldova, progresiv şi la nivel aulic, o epocă de creştere a importanţei elementului grecesc — creştere firească în timpul domniilor unor ţarigrădeni şi balcanica ca Gheorghe Duca, Antonie Rusei, Dumirfcraşeu Cantacuzino[73], întovărăşiţi, aidoma predecesorilor din anii '20—'30, de cărturari şi ierarhi ai Orientului grecofon, precum faimosul Dositei Notaras patriarhul Ierusalimului —, ca şi epoca luptei dintre „levantinii" conduşi de Ruseteşti (Cupăreşti) şi marea boierime locală avînd în frunte pe Costineşti ale căror orientări oultu-

ral-politice mergeau în direcţia Poloniei nobiliare şi regale, cea din care veneau la Iaşi în acel timp iezuiţi (alături de xninoriţii convenfruali şi de minoriţii observianţi în perpetuu conflict între ei[74], aceştia' căutau zadarnic să convertească la catolicism vîrfurile ierarhiei sociale din Moldova).

Monumentele epocii — mai puţine dacît în Ţara Românească poate şi datorită schimbărilor mai dese de domnie din Moldova, faţă de voievodatul vecin mai stabil, sub raport politic, cu osebire după 1678 — sînt mai curînd modeste. Deşi, socialmente, ele se datorează tot mai mult unor ctitori care sânt mari boieri de ţară sau unii dintre cei legaţi de Stămbul, ©le nu se remarcă în nici un fel pe plan artistic. Este cazul schitului Hadîmbu (Dealul Mare), ridicat sB.b Gheorghe Duca, în 1659, de „dumnealui Iani Hadîmbul în pădurea Iaşilor", după cum grăia pisania[75], ctitorul fiind fost mare chelar sub Gheorghe vodă Ghica; al bisericii din Cîrligi-Neaimţ datată în anii 1659 —1660 şi datorată marelui vistier Iordache Can-taeuâno[76], ctitor şi al unor biserici la Iaşi şi Paşcani; al unei alte ctitorii cantacuzineşti, biserica de la Budeşti-Roman zidită în 1664 de atotputernicul mare vornic al Ţării de Jos ToHsa Cantacuzino[77] în preajma unor curţi ale saie (aşa cum în 1668—1669 biserica de la Deieni-Hîrlău va fi zidită, tot în apropierea curţii cantacuzineşti de aici, de către, pe atunci, marele spătar Iordache Toderaşco Cantacuzino, caimacam al Moldovei în timpul expediţiei lui Gheorghe Duca la Viena în 1683[78], nepotul lui Toma şi fiu al ctitorului de la Cîr-ligi); al bisericilor gâlăţene Sf. Gheorghe — fondată de un Hagi Mihalache şi închinată la Sf. Monmînt sub Bustnatîe Dabija, în 1665[79], după cum reiese din inscripţia grecească, foarte neîngrijită, a monumentului — şi Mavro-dol, începută în 1669 sub Gheorghe Duca, sfîrşifcă în 1702 sub fiul acestuia, Constantin, închinată fiind la Consrtantinopol, la aşezămîn-

tul *de* la care şi-a luat numele[80]; ai „mănăstirii de la Săcături" (Bogdaua-Tîrgu Ocna) zidită către 1670 de marele logofăt Solomon Bîria-deanu care s-a şi îngropat aici[81]. Pînă către finele veacului asemenea 'monumente modeste şi tradiţionale aveau să fie înălţate de voievozi şi de boieri, de la biserica Sf. Ioan din Beili-oul laşilor construită în 1682, în doar o lună de zile, de către Gheorghe Duca şi soţia sa Anastasia[82], la mănăstirea Smila („Florentina") de la Floreşti-Bîrlad, refăcută în 1686—1694 pe locul unui aşezărnînrt din secolul al XVI-lea şi închinată la Esfigmenu de către Gavril Gosta-che mare vornic al Ţării de Jos, personaj de Mmă şi mare autoritate politică sub Constantin Canternir[83] şi de către nepotul de soră ai acestuia Antiohie Jora[84], la schitul Fîstîci-Vaslui care în 1693 era metoh la Sinai[35], sau la mănăstirea Răehitoasa-Tecuei a cărei biserică de l«mn din 1667, construită de Enachi -marele clucer, coexista cu aceea de zid ridicată de IJie Enache Ţifescu în 1697 pe cînd era moare stolnic — In semn de expiere a unei celebre trădări soldate cu moartea lui Miron şi Velicieo Costin[65] —■ sau la schitul Pîrveşti din Tutova, construit înainte de 1698 de Apostol Talpeş vornic de poartă şi de postelnicii Ioan şi Si-mion Popescu, în pomelnic fiind amintit şi Antioh Cantemir vodă[87], domn pentru prima oară Intre 1695 şi 1700. Sub acesta din urmă — restaurator, între altele, al bisericii ştefaniene Sf. Gheorghe din Hîrlău[8]*, aşa cum înainte ţari-grădeanul Antonie Ruset fusese restauratorul altei venerabile ctitorii a marelui voievod, Sf. J|) Nicolae Domnesc din Iaşi[89] unde „au zugrăvit pristolul"[90] —, dar într-a doua sa domnie, la Mira (Mera) în Vrancea, unde exista deja o mai veche biserică de lemn din 1686—1690 a lui Constantin Cantemir — domnul, de recentă şi rapidă ascensiune socială ce „nu era mîndru, nici făcea cheltuială ţării, că e*a un moşniagu fără doamnă"[91], dar care voise, nu mai puţin, domnie pe viaţă şi ereditară în Moldova[92], ca mai tîrziu fiul

1

său Dimitrie — era ridicată în 1706, în isprăvnicia vornicului Cîrstea, biserica de zid, cu puternică incintă, ce avea să fie închinată Athosului[93].

în această salbă de ctitorii fără vreo anume, deosebită, personalitate artistică, ce au urmat, într-a doua jumătate a secolului al XVII-lea, bisericilor lui Vasile Lupu şi Gheorghe Ştefan de la Golia şi Caşin, două monumente se remarcă, simbolizînd o întreagă epocă. Este vorba de casele cantacuzine de la Paşcani ale marelui dregător al lui Vasile vodă, Iordache Cantacuzino, şi de biserica mănăstirii Cetăţuia, lăcaşul celui ce a voit să dea el însuşi, prin fastuoasa sa domnie, o replică cîrmuirii Lupului vodă sub care îşi începuse cariera, un alt balcanic şi un alt „om nou", Gheorghe Duca, domn al Moldovei de trei ori, între 1665—1666, 1668—1672 şi 1678—1633. Bogatul „grec" care a fost Iordache Cantacuzino — fratele postelnicului Constantin din Ţara Românească, ruda lui Vasile Lupu[94] şi bunicul matern al lui Ion Neculae cronicarul[95] — s-a ilustrat, între altele, prin ctitorirea, înainte de 1664, a abia amintitelor case de la Paşcani ce reprezintă prin foişorul de la etaj, împodobit cu o profuziune de sculpturi decorative lucrate în tradiţia orientală a meplatului, o înnoire remarcabilă a peisajului artei moldoveneşti din cea de a doua jumătate a veacului al XVII-lea[96], în bună tradiţie a momentului vasilian.

Cele 11 coloane ale foişorului cu fusuri răsucite acoperite cu frize torsate pe care apar păsări, veveriţe, cîini, căprioare, fructe şi flori, ca şi soclurile lor decorate, ca şi balustrada de piatră, cu volute, vrejuri, flori, păsări şi pomul vieţii, ca şi friza superioară, interioară şi exterioară, din nou cu motive de caracter animalier şi heraldic (ogari, căprioare, păsări, cerbi, mistreţ, urs), alături de personaje înfăţişînd vînători şi de acvila bicefală -- stema ştiută a

Cantacuzinilor amintitoare de Bizanţ, cu atît mai îndreptăţită în cazul fiului lui Andronic şi nepotului Şeitanoglului — se rînduiesc, toate, într-o insolită prefaţă la ceea ce va fi, foarte curînd, în Muntenia, sculptura decorativă a ctitoriilor celorlalţi Cantacuzini — nepoţi de frate ai ctitorului de la Paşcani — şi a celor ale Brîncoveanului, strănepotul aceluiaşi Iordache Cantacuzino din Moldova[57]. Caracterul orientalizant al tehnicii şi al motivelor — constituind o iconografie primară cu caracter simbolic — specifice decorului cioplit în piatra foişorului de la Paşcani rămîne însă cu totul explicabil în acea epocă şi în acei spaţiu de artă dacă ne gîndim, pe de o parte, la fastuoasa moştenire a domeniului respectiv din epoca lui Vasile Lupu (cazul Trei Ierarhilor şi, parţial, al Goliei), iar pe de altă parte la faptul că gustul Cantacuzinilor — aflaţi, prin Iordacke şi fraţii săi, la prima generaţie efectiv î-mpâmîiatenită în ţările române — nu putea fi decît puternic înrîurit de ceea ce va fi fost repertoriul stambuliot, aceeaşi orientare eonstantijaopolitană fiind mărturisită şi de unele case cantacuzineşti din Ţara Românească — îa vremea lui Matei Basarab şi în aceea a urmaşilor imediaţi ai postelnicului Constantin —, la Pilipeştii de Tîrg şi la Măgureni[93]. Dacă aici, în acest monument boieresc de la Paşcani, ne aflăm pe linia înnoirii morfologice, în celălalt caz, al ctitoriei princiare de la Cetăţuia, ne găsim, dimpotrivă, în orizontul tradiţiei, într-un raport ce începe să semene mult cu cel întîlnit în ultimul pătrar de veac în Ţara Românească învecinată.

Iubitor de fast şi cosmopolit în însăşi aîeătuirea curţii sale — „curtea lui, masa lui, cheltuiala lui, ca un craiu ţinea"[99] —, Gheorghe Duca, domn al Moldovei stăpînind la Iaşi şi hatman al Ucrainei — o vreme — cu reşedinţa la Nemirov pe Bug[100], şi-a avut un model integral în persoana kii Vasile Lupu pe care îl slujise „în oasă"[50r1] — după cum acesta, la rlnda-i,

şi-1 luase drept model pe Radu Mihnea care 1-a protejat începutul carierii -—, originea sa, aşijderea din Balcani, fiind, se pare, cu mult mai modestă decît a celui dinţii[102], iar ascensiunea posibilă mai ales prin înrudirea cu Eustratie Dabija în urma căsătoriei sale cu Anastasia, fiica marelui vistiernic Dumitru Buhuş şi a Dafinei, viitoarea doamnă a lui Dabija vodă.

Dacă pentru boierul de ţară Gheorghe Ştefan un mod de legitimare, în ceea ce priveşte uzurparea sa din 1653—1654, s-ar putea descifra în replica arhitectonică pe care Caşinul o dă occidentalei Golia, pentru levantinul Gheorghe Duca legitimarea ascensiunii sale vertiginoase de Ia un nivel social umil la un rang de înaltă boierie — în timpul rudei sale Dabija vodă[103] e postelnic şi vistiernic[104] — şi mai apoi la scaunul Moldovei, ca succesor al lui Dabija însuşi, s-a materializat în monumentul de artă şi în centrul de cultură grecească care a fost mănăstirea Cetăţuia a cărei biserică era ridicată între 1669 şi 1672, în timpul celei dfe a doua domnii moldoveneşti a ctitorului, pe cel mai înalt loc din jurul Iaşilor, avîndu-1 ispravnic pe Nacu stolnicul, vornic de Cmipulung[105].

Acest monument ce copia Trei Ierarhii lui Vasile Lupu — „părintele" spiritual al lui Duca — şi care a răspuns gusturilor „regale" ale ctitorului amintite şi în cronici — la Neculce sau la Dapontes —, monument despre care sultanul Mahomed al IV-lea, ce-1 vizita în iunie 1672 în dramul său spre Cameniţa, îşi spunea admiraţia în vorbe de basm oriental[106], rămîne — într-o vreme de renaştere a culturii neogreceşti pe sol românesc —[107] mărturia unui moment de limpede elenizare aulică nu doar prin personalitatea ce]ui ce 1-a înălţat: mănăstirea era închinată patriarhiei de la Ierusalim, avînd un egumen grec, Leontie; biserica era decorată în 1672 cu o pictură datorată unor zugravi greci din Ianina („Enina"), Mihai, Dima Ş.i Gheorghe, colaborînd cu zugravii români Ni-

colae şi Ştefan din Iaşi[108], ei fiind autorii ultimului ansamblu mural din vechea Moldovă, avînd în pridvor, alături de „Judecata de Apoi", de foarte baroc realizata „Scară" a lui Ioan Sinaitul şi de „Arborele lui Ieseu" —■ inspirate aşadar dintr-o tradiţie medievală a locului —, imaginea, mult gustată în lumea grecească, a „Apocalipsului"[109], iar în pronaos reprezentări de neomartiri din aceleaşi regiuni greceşti[110] (ne aflăm, să nu uităm, în epoca în care chiar în Rusia — de unde cu cîteva decenii înainte veniseră zugravi în Moldova lui Vasile Lupu — pătrund, către 1670, tot mai mulţi meşteri greci, apreciaţi acum din nou în ţinuturile ortodoxe[111]).

La Cetăţuia, unde este îngropată o fiică a lui Gheorghe Duca, Măria, după mărturia unei inscripţii greceşti din 1672[112], şi unde, foarte probabil, în nişele (arcosolia) pronaosului — imi-tînd şi prin poziţia lor şi prin brîul Împletit ce le ornează, pe cele de la Trei Ierarhi -— va îi fost îngropat însuşi ctitorul — mort în 1685 la Liov unde fusese dus de poloni şi unde a fost înhumat în biserica românească, rămăşiţele sale fiind aduse un deceniu mai tîrziu, în 1693, de fiul său Constantin Duca, în prima-i domnie la Iaşi, cum o povesteşte însuşi ginerele lui "îll Gheorghe Duca, cronicarul Nicolae Costin -—, somptuozitatea curţii voievodale poate fi descifrată în amplul tablou votiv amintitor de cele ale Cantacuzinilor şi Brîncovenilor de la acelaşi sfîrşit de secol XVII din Ţara Românească, cei cu care neamul lui Duca a fost în atîtea legături politice şi de familie: voievodul — a cărui imagine flatată este departe de doza de realism pe care i-o imprimă Neculce într-un cunoscut portret („.. om nu prea nalt şi gras, burduhos şi bătrîn")[113] — poartă cuşmă de samur cu penaj alb, mantie de brocart cu brandenburguri şi flori de aur ce apar şi pe caftanul verde, fiind întovărăşit de Anastasia — viitoarea soţie a unui levantin, „bei de Marina", Liberaki — purtînd peste mantia albastră, ia-

răşi cu flori de aur, colane de aur şi de perle amintind de portul Tudoscăi în broderia de Ia Trei Ierarhi, pălărie tot cu penaj alb, şi de copiii lor între care viitorul domn al Moldovei, Constantin — cu mantie verde şi caftan roşu — şi Ileana, soţia viitoare a lui Nicolae Costin. Făcînd parte dintr-o tradiţie locală, deja împămîntenită de cîteva decenii, arhitectura şi sculptura de la Cetăţuia — aceasta din urrnă, s-a bănuit, realizată poate cu concursul contemporanului boiernaş Gligorie Cornescu, autorul machetei Cameniţei în 1672 şi restauratorul bisericii de la Argeş a lui Neagoe, cu cheltuiala lui Şerban Cantacuzino, în 1682[114] — reluau realizări moldoveneşti ale veacului, de la brî-iele împletite aşezate pe console de piatră ale interiorului la portalul foarte înalt al pridvorului, Ia brful de piatră împletit de la exterior. Ne aflăm aici, de altminteri, înaintea unei interesante şi neobservate inovaţii cu consecinţe estetice deloc neglijabile, sigur ultima în acest veac de artă moldo vei, aască, atunci cînd la brîul abia pomenit, cuprins între două benzi de ornamente vegetale sculptate, fondul cîndva incizat al benzii de marmură aşezate în acelaşi loc la Trei Ierarhi, devine la Cetăţuia o adevărată broderie cu efect contrar celui din model: în timp ce la Trei Ierarhi paramentul bogat f$f' sculptat era ritmat de fondul neted al benzii mediane, Ia Cetăţuia paramentul relativ neted al bisericii este mal bine pus în evidenţă de *n"'* fondul bogat sculptat al brîului, iarăşi median. Şi dacă reluarea Ia Cetăţuia —■ cu asemenea inovaţii, ca şi cu multe simplificări formale — a prototipului prestigios care era prima mare ctitorie a lui Vasile Lupu rămîne un fapt evident, voi aminti şi un altul, cu o relevanţă ce nu scapă nimănui.

La Cetăţuia — ajuns în culmea gloriei în cursul celei de a treia domnii moldoveneşti luate, după aceea din Ţara Românească, la sftrşitul anului 1678 şi avute pînă în 1683, în

paralel cu amintita-i cîrmuire ucraniană — a patronat puţin cultivatul Gheorghe Duca un mare focar de cultură elină care, posibil prin atmosfera levantină întreţinută în această nouă ctitorie închinată Răsăritului şi prin venirea la Iaşi, în 1680, a patriarhului Dositei Notaras al Ierusalimului (cunoscut potrivnic al catolicilor a căror propagandă o ştiuse direct, prin filieră franceză, la Sf. Mormînt[115]), a dat roade mai ales prin tipografia grecească aici înfiinţată în 1682 ■— prima de acest fel din Orientul ortodox — în scopul înfruntării cu „latinii" şi calvinii. S-au tipărit acum cărţi greceşti semnificative pentru climatul cultural al întregii ortodoxii situate din ce în ce mai mult pe poziţii dogmatic-conservatoare. în chiar anul fondării tiparniţei de la Cetăţuia (1682) apărea volumul, datorat patriarhului Nectarie al Ierusalimului — elevul lui Corydaleu, aflat cîndva în relaţii cu Vasile Lupu şi duşman declarat al ambasadorului lui Ludovic al XlV-lea la Stambul, marchizul de Nointel —, „întîmpinare în contra primatului papei"[116]. în paginile sale noul patriarh îerosolimitan, Dositei, adresîndu-se lui Duca, stăpînul Moldovei şi al Ucrainei, ca „prea strălucitului, prea piosului, prea seninului şi prea gloriosului domn şi principe" socotea că trebuie comparat, în spiritul hiperbolic al literaturii greceşti a timpului, cu însuşi Alexandru cel Mare, aşa cum „tatăl" său — se înţelege, spiritual, ca model demn de urmat şi ca proteguitor, anume Vasile Lupu — trebuia comparat cu Fi lip ai Macedoniei: dacă ctitorul Trei Ierarhilor se ilustrase prin acel aşa-zis „sinod" anticalvin de la Iaşi din 1642, ctitorul Cetăţuii, „ca un alt Eliseu", binemerita acum de ia duşmanii „ereticilor" prin tiparul grec pe care 1-a întemeiat în chiar ctitoria sa. Un an mai tîrziu, în 1683, împotriva unor asemenea „eretici" apărea, tot la Cetăţuia, scrierea arhiepiscopului vSknion al Tesalonicului, „In contra ereziilor", Ioan Molivdos — ştiut şi ca loan Com-nen — exprimînd aici bucuria „neamului gre-

cesc" de a fi primit volumul din partea lui Duca, binefăcătorul, său[117].

în această atmosferă întreţinută de Cetăţuia grecească — şi tiparul de aici va fiinţa încă un deceniu, la sfîrsitul secolului al XVII-lea, pînă atunci cînd, în 1694, era tipărită ultima carte, înainte de a-şi muta teascurile la celălalt centru ieşean de propagandă elenă care era mănăstirea Sf. Sava —■ a fost posibilă în Moldova activitatea unor învăţaţi şi „iatrofilosofi" precum cretanul Ieremia Cacavelas cel cu studii la Leipzig şi la Viena, dascăl al fiilor lui Constantin vodă Cantemir şi primul profesor al tînărului Dumitraşco Cantemir, sau precum abia amintitul Ioan Comnen — pe care îl vom reîntîlni, cu mult mai activ, în Ţara Românească, la curtea lui Constantin Brincoveanu —, profesor al unui alt viitor principe, Constantin Duca; era acelaşi Comnen care, împreună cu Azarias Cigaîas din Santorin, impulsiona cercul elenizant de cărturari din Iaşi înainte de 1700 şi care, în corespondenţă cu primul fanariot, Nicolae Mavrocordat, avea să ne lase aprecierile sale despre Homer[118].

Voi menţiona în treacăt ■— faptul este prea cunoscut spre a mai stărui asupră-i — că în paralel, şi menită unui triumf de netăgăduit, s-a afirmat în Moldova acestei jumătăţi de secol, aceea a anilor '40—'90 ai veacului al XVII-lea, cultura în limbă vernaculară reprezentată de cîteva dintre cele mai eminente figuri ale umanismului ortodox românesc. *Ski*tem în vremea în care scria, cu „ace! dar fonetic de a sugera faptele prin foşnitura şi aroma graiului"[119], un Grigore Ureche — marele vornic al Ţării de Jos între 1643 şi 1646 —, elevul încă medieval, pe alocuri, al iezuiţilor din Polonia şi admiratorul „epocii de aur" a lui Ştefan cel Mare; în care, cu aceeaşi instrucţie occidentalizantă şi cu simpatii catolice, se afirma celălalt mare vornic al Ţării de Jes şi apoi mare logofăt al Moldovei, mort tragic în 1691, Miron Costin, crescut şi el într-un

colegiu iezuit din Polonia, boierul moldovean iubitor de Plutarh, de retorică, de fraze cu topică latină, de teme literare baroce de tipul „fortuna labilis" şi „vanitas vanitatum vanitas[a120] — scriind o istorie „naţională" care rămlne, stilistic, un corespondent de preţ al vizualului din epocă, cu gustul ei pentru decorativ, pentru amănunt şi concreteţe —, acelaşi ce va fi autorul unei bineştiute „Poeme polone" concepute sub semnul „muzei sarmate"; copiii săi mergeau la şcoala iezuiţilor din Iaşi iar unul dintre ei, Nicolae, ajungînd un erudit livresc al epocii barocului, ştiutor de polonă, greacă şi latină — admirator al lui „Ţiţero", „domnul voroavei râmleneşti" — a căpătat un orizont mai larg de istorie universală, prelucrând şi c carte celebră a franciscanului Antonio de Cuevara, predicatorul curţii lui Carol Quintul, „Libro Aureo del gran Emperador Marco Aurelio con el Relox de Principes"[121]. Este epoca în care se formează, în mediul ieşean, Nicolae Milescu, „cronograf în care s-au adunat toate lucrurile lumii" după caracterizarea unui cultivat contemporan[122], călătorit de la Constantinopol şi Stockholm la Pekin, autor al faimosului „Enchiridion" latin despre euharistie publicat în 1669 la Paris[123] pentru informarea cercurilor janseniste — mărturisitor al unui orizont de cultură teologică ce egalează pe acela istorico-etnografic care 1-a făcut celebru, traducător al Vechiului Testament după versiunea protestantă şi compilator al unei cărţi despre hieroglife, semnificativă şi ea pentru preocupările de simbolică ale veacului lui Athanasius Kircher[124] —, sau Toderaşco Sturza, cumnatul domnului de neam balcanic şi recentă ascensiune Grigore Ghica, pe care 1-a reprezentat în solie la Veneţia şi la Roma, înnobilat în 1679 de principele Transilvaniei Mihail Apafi[125], aflat în relaţii cu Milescu, ştiutor de limbă latină şi de teologie, frecventînd cercurile ambasadei engleze de la Gonstantinopol[126]. In sfîrşit, sîntem în vremea în care scria un Dosoftei cel din

„neam de mazîl", mitropolitul ortodox cu solide cunoştiinţe de cultură apuseană catolică, iubitor de „ţărămonii" fastuoase[127], autor de predici nu fără influenţe ale celor, mult ornate, ale lui Meietie Smotriţki[128], al unui „Poem cronologic" care constituie o evocare fugară a istoriei Moldovei, versificator al psalmilor davidieni — mult prizaţi de sensibilitatea barocă ■— în „Psaltirea în versuri" din 1673, înrîurită de modele polone ale veacului al XVI-Iea; era acelaşi care, între 1682 şi 1686, la Iaşi, „întratîta lungă vriame scriind şi tălmăcind cîte am putut birui în aceşti viaci grei ai ţărîi"[129], făcea să apară cunoscutele patru volume din „Viaţa şi petriacerea sfinţilor" închinată lui Gheorghe Duca[130] — cu tălmăciri din elineşte făcute cu „pohta" mai multor voievozi de la Gheorghe Ghica şi Ştefăniţă Lupu la Eustratie Dabija şi Iliaş Alexandru, la Ştefan Petriceicu, Dumitraşcu Cantacuzino şi Antonie Ruset[131] —, cuprinzînd în această compilaţie şi cuvioşi români (Daniil de la Voroneţ sau Rafail de la Agapia), ba chiar şi sfinţi ai hagiografiei catolice precum „fericita Vrighita" ce nu era alta decît Sf. Brigita a Suediei; era, în fine, acelaşi Dosoftei care patrona un tipar ce dădea la iveală cărţi ornate cu frontispicii şi iniţiale ce păstrează ecouri ale manuscriselor athonite medievale[132] şî care — cum s-a demonstrat nu demult şi ilustrând exemplar climatul sincretic al culturii timpului —■ traducea la sfîrşitul vieţii, adăugind şi versuri proprii, un prolog cu stihuri de o surprinzătoare modernitate, glăsuind despre egalitatea oamenilor în faţa morţii pe tema „undi-s?" (baroca „ubi sunt"), la tragedia „Erofili" datorată pe la 1600 poetului cretan Chortatzis, tipărită la Veneţia în 1637, imitaţie liberă la rîndu-i după piesa de Renaştere italiană „L'Orbecche" a lui Gian Battista Giraldi-Cinthio publicată în 1547[133].

Din conjuncţia acestei înfloriri culturale româneşti şi a emulaţiei literelor şl erudiţiei greceşti în haină teologală — cu paralele semni-

ficative în creaţia artistică a vremii unor Vasile Eupu şi Gheorghe Duca — s-a configurat acea atmosferă de civilizaţie moldavă al cărei cel mai strălucit exponent a fost, către 1700 şi după această dată, Dimitrie Cantemir, cultivatul fiu, ajuns la înalte demnităţi princiare şi academice, al unui „om nou", ieşit din „oameni proşti" — spre a relua cuvântul lui Neculce[134] —, ca un simbol al unei epoci de o netăgăduită modernitate ce era totodată concluzia unui veac. A unui veac pentru care, la cîţiva ani distanţă numai sau la cîteva decenii uneori, în oîmpul artei, o noutate putea deveni o tradiţie, iar numeroasele elemente noi asimilate puteau deveni tot atîtea tradiţii paralele şi inconfundabile, dovezi ale receptivei întîlniri a Moldovei cu tot ce fusese nou în juru-i. lată de ce — am mai scris-o şi cu alt prilej[135] — socotesc că în diversitatea, derutantă aproape, a artei moldoveneşti dintre 1600 şi 1700 se poate desluşi nu ■— aşa cum s-a afirmat deseori şi cum se mai crede pe alocuri — un semn de declin medieval ci, dimpotrivă, un semn al febrilei încercări de captare a semnalelor venite din acele arii cu care Moldova vremii a stat în atîtea legături ale politicii şi ale culturii. Un semn al celui dintîi, de fapt, început de mentalitate modernă.

NOTE **LA CAPITOLUL** 5

1 *Opere,* III, ed. I. Creţu, Bucureşti, 1939, p. 438—444.

2 *Demagogi, nu democraţi,* în acelaşi volum, p. 192.

3 R. Theodorescu, Piatra Trei *Ierarhilor...*, p. 8—9. Pe de altă parte, firesc «iar şi semnificativ este faptul că în veacul al XVII-lea şi la începutul celui de-al XVlU-.ea se constată, *iv* conştiinţa Apusului cultivat, o prezenţă a Moldovei cu mult mai stăruitoare decît a Ţării Româneşti, îndeosebi pentru epoca domniei lui Vasile Lupu (A. Corbea, *Imaginea ţărilor române* în *„Theatrum Europaeum",* în *AHA,* XX, 1983, p. 406, p. 414, p. 417).

4 Gr. Ionescu, op. *cit.,* **II,** p. 45—Î7.

5 Vezi capitolul 2.

6 N. Iorga, *Byzance apr'es Byzance,* p. 172, p. 179.

7 Idem, *Domnii români după portrete...,* pi. **99.** Acest pictor şi caligraf — mort la Rotterdam în 1692 —, specialist în ilustrarea luptelor dintre polonezi şi cazaci în epoca 1650—1653 cînd a fost în serviciul hatmanului Lituaniei Janusz Radziwilt, ginerele Lupului vodă, pare a-1 fi portretizat pe acesta din urmă la trecerea prin Iaşi, imediat înainte de 1650 *(Allgemeines Lexikon. . .,* XXXV. Leipzig, 1942, p. 451).

8 Călători.... V, p. 338: „Domnul care nu este prea înalt, ci de o statură potrivită, cu faţa oacheşă ..., cu sprîncenele negre, fruntea înaltă, nasul spre acvilin, buzele puţin întredeschise, mustaţa şi barba neagră, cu o expresie severă şi o căutătură încă mai severă a ochilor, se înfăţişa cu o maiestate împărăteasca".

9 Fr. **Pali,** *Les relations de Basile Lupu avec l'Orient orthodoxe et particulierement avec le Patri-arcat de* ***ConstanMnople*****, în *Balcania,* VIII, 1945,** p. 66—140; în aceeaşi chestiune vezi şi C. A. Stoide, *Din legăturile patriarhiei de Constau' tinopol cu Moldova în epoca lui Vasile Lupu,* în *MMS,* 7—8, 1958, p. 564—569.

10 S Anuichi, *Relaţii bisericeşti româno-sîrbe in secolele al XVH-lea şi al XVIII-lea,* în BOR, 7—8, 1979, p. 898.

11 I. Crăciun, *Cronica rimată a lui loan Caioni din 1654 despre sfîrşitul lui Vasile Lupu,* în *AllC,* IV, 1961, p. 240—241.

12 F. Babinger *Originea lui Vasile Lupu,* în *ARMSI,* s. II, t. XIX, 1937, p. 137—146.

13 Mai puţin poate fi vorba aici de un „ideal umanist" (A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.,* p. 35). -

14 *Ibidem,* p. 36—38.

15 N. Stoicescu, *Bibliografia localităţilor şi monumentelor feudale din România. îl. Moldova,* Craiova, 1971, p. 408, nota 24.

16 *Ibidem,* p. 197.

17 A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.,* p. 83.

18 E. Ch. Suttner, *Noi date şi precizări în legătură cu sinodul de la Iaşi din anul 1642,* în BOR, 9—10, 1975, p. 1107—1113.

19 Al. Elian, *Contribuţia grecească la „Mărturisirea ortodoxă",* în *Balcanta,* V, 1, 1942, p. 82, nota 1; Fr. Pali, *op. cit,* p. 73—74. Despre acest eveniment relatează la 3 octombrie 1642, din Iaşi, minoritul toscan Bartolomeo Bassetti, adresîndu-se Propagandei Fide: „Au venit la Iaşi Cerigo (=Syrigos) şi alţi doi călugări teologi, trimişi de patriarhul din Constantinopol,

au fost şi unii trimişi de mitropolitul sau vlădica de Kiev ca să se înţeleagă asupra unor deosebiri în materie de credinţei... şi după cîte înţeleg vor face dezbateri" *(Călători..* ., VII, p. 52).

20 Pentru acest moment vezi, mai recent, introducerea lui Al. Elian la *Mărturisirea de credinţă a Bisericii ortodoxe 1642,* Bucureşti 1981.

21 I. Bianu, N. Hodoş, *op. cit.,* p. 139—140; xilogravurile sînt datorate meşterului Iliia (Ilie?) şi ele mărturisesc o certă influenţă rusească, precum în cazul unei icoane a Sf. Paraschiva în care imaginea centrală este înconjurată de mici scene inspirate din viaţa sfintei cuvioase *(ibidem,* p. 142).

22 Este cazul lui Bandini care, remareînd că în Moldova nu spiţa de neam dădea nobleţe, ci voia domnului, scria: „nimeni nu este nobil... decît acela pe care *principele domnind în chip absolut* (s.m.) vrea să-l recunoască şi să-l considere ca atare" *(Călători...,* V, p. 347).

23 I. Bianu, N. Hodoş, *op. cit.,* p. 157.

24 D. Ciurea, *op. cit,* p. 89.

25 S. G. Longinescu, *Pravila lui Vasile Lupu şi Prosper Farinaccius romanistul italian,* Bucureşti, 1909. Pentru înnoirile juridice din Moldova epocii, vezi şi A. H. Golimas *Contributions moldaves au developpement de l'ancien droit roumain durant la premiere moitie du XVII-e siecle (1600—1634),* în *Recherchea sur l'histoire des institutions et du droit,* IV, Bucureşti, 1980, p. 25—33.

26 N. Iorga, *Istoria Românilor, voi. VI...,* p. 135.

27 M. Marinescu-Himu, *In jurul celei dinţii traduceri româneşti a lui Herodot, în Studii clasice,* VI, 1964, p. 313—314. împotriva acestei teze şi pentru ipoteza că textul original în greacă veche a stat sub ochii traducătorului, vezi AI. Cizok, *Consideraţii asupra primei traduceri a Istoriilor lui Herodot, versiunea anonimă de la mănăstirea Coşula,* în *RITL,* 1, 1976, p. 37—44. In aceeaşi chestiune, cu socotirea lui Dosoftei drept traducător, D. Mihăescu, *Une version roumaine d'Herodote au XVII-e siecle,* în *RESEE,* 3, 1978, p. 529—551; 4, 1978, p. 745—770. In vremea din urmă L. Onu a atribuit tălmăcirea aceasta Iui Nicolae Milescu şi anilor 1068— 1670 (Herodot, *Istorii,* ed. L. Onu, L. Şapcaliu. Bucureşti, 1984).

28 *Herodot. Traducere românească publicată după manuscriptul găsit in mănăstirea Coşula de N. Iorga.* Vălenii de Munte, 1909, p. IV—V.

29 *op. cit.,* p. 113.

30 R. Theodorescu, *Portrete brodate...*, p. 162. Vezi şi capitolul 2.

31 Idem, *Ciţiva „oameni noi"....*, p. 51.

32 M. Kâhbach, *Die Beschreibung der Kathedralen von Iaşi, Kaschau und Wien* 6ei *Evliyă Celebi. Klischee und Wirklichkeit,* în *Sildost-Forschungen,* XXXVIII, 1979, p. 213—222. Pentru gusturile celor doi călători orientali vezi şi V. Cândea, *Sources byzantines et orientales concemant Ies Roumains,* în *RESEE,* 2, 1978, p. 302.

33 V. Brătulescu, *Vechi icoane şi fresce la Iaşi,* în *MMS,* 9—10, 1958, p. 722—730.

34 Rostul funerar al broderiei a fost recent — dar cu precauţie — contestat de A. Dobjanschi şi V. Simion *(Un climat nou de artă în epoca lui Vasile Lupu,* în *RMM.MIA,* 1, 1984, p. 34).

35 „omu slabă şi deznodată şi de mîini şi de picioare, cum n-ar hi fostu feciorul lui Vasilie vodă, care era ca un leu şi la hire şi la trup" (Miron Costin, *op. cit.,* p. 117).

36 R. Theodorescu, *Piatra Trei Ierarhilor...,* p. 35.

37 *Ibidem,* p. 36.

38 Apud N. Stoicescu, *op. cit,* p. 65, nota 17; pentru acest Cantacuzin ajuns în Moldova, vezi idem. *Dicţionar, p.* 361—362.

39 *N.* Iorga, *Istoria..., p.* 21; pentru cel de al doilea monument citat, vezi Gh. Ungureanu, *Mănăstirea Hangului sau Buhalniţa. Schiţă istorică* (extras), Iaşi, 1931; o aită biserică a lui Barnovschi, Sf. Ioan Botezătorul din Iaşi, o termina în 1635 Vasile Lupu *(N.* Iorga, *Inscripţii şi însemnări din bisericile laşului,* Bucureşti, 1907, p. 24). Acest monument era o biserică cu aspect de fortăreaţă — cu turn-ascunzătoare şi post de strajă la etaj, deasupra exonartexului —, ca şi biserica Precista din Galaţi, reclădită către 1647 şi închinată la Vatopedi (Gr. lonescu, *op. cit.,* p. 49).

40 N. Iorga, *Inscripţii...,* II, p. 223.

41 *Ibidem.* p, 146; biserica avea să fie înnoită în 1702 de Constantin Duca. cum reiese din pisania grecească de aici.

*2 C. Moisescu, *Tîrgovişte...,* p. 149 şi urm. Merită a fi aici notate cuvintele lui Iorga în legătură cu semnificaţia acestui edificiu tîrgovişţean, comparat cu biserica de la Soveja *(Istoria...,* p. 122): ..In caracterul chiar al acestor zidiri se vede însă deosebirea dintre ei doi. Intr'un colţ de Vranee, între săteni care veniseră din fundul Olteniei, din Mehedinţi, închina Matei modestul sau lăcaş, pe cînd darul de artă pe

care-1 făcu Vasile Tîrgoviştei prin biserica Stelei, peste un mai vechiu lăcaş cu mormîntul tatălui său, Nicolae Aga e o zidire de piatră, de forma Trei Ierarhilor, împodobită cu nasturi de smalţ, care vor fi de acum înainte pentru Munteni un îndemn şi o învăţătură, arătîndu-li noi mijloace de tehnică". Sub înrîurirea directă a Stelei, în 1650, pătrund elemente moldoveneşti de arhitectură şi sculptură a ancadramentelor de la uşi şi ferestre la ctitoria din Tîrgovişte a lui Matei Basarab, biserica Sf. împăraţi (C. Moisescu, *op. cit.,* p. 9.9).

43 N. Stoicescu, *Bibliografia ...,* p. 408.

44 Idem, *Dicţionar ..., p* 378.

45 Gr. Ionescu, *op. cit.,* p. 45, p. 47,

46 *N.* Iorga, *op. cit.,* p. 115; tot stavropighie patriarhală era şi Arvanitochori, locul de naştere al voievodului. De numele lui Gheorghe Coci este legată şi ctitoria mănăstirii Pionul (Schitul Hangul): Gh. Ungureanu, *Mănăstirea Pionul sau schitul Hangul şi ruinile palatului cnejilor Cantacuzini* (extras), Piatra Neamţ, 1933—1934.

47 N. Stoicescu, *loc. cit.* ,

48 A. Grabar, *op. cit.,* p. 962; cf. Al. Lapedatu, *Icoanele. ..*, p. 110 şi Urm.

49 A. Grabar, *op. cit.,* p. 953—954 (Sf. Ioan cel Nou era şi patronul ţareviciului Ioan, fiul ţarului Mihail Feodorovici Romanov, mort în 1639, iar o icoană a acestui sfînt „naţional" moldav fusese trimisă în 1637 ţarului).

50 *Ibidem.,* loc. cit.

51 *Călători.. .,* p. 623 şi urm.

52 A. Grabar, *op. cit., p.* 944 şi urm.

53 *Ibidem,* p. 956. Pospeev avea să facă parte din echipa de zugravi ai bisericii Uspeniei din Kremlin. Alături de el au lucrat pentru Vasile Lupu pictorii Iacov Gavrilov, Deico Iacovlev, Pronca Nichitin.

54 *Ibidem,* p. 954—955. La 13 septembrie 1638 o scrisoare a voievodului arăta că atît catapeteasma, cît şi crucea ce o încununa trebuie să fie făcute ,^după obiceiul nostru", adică după practica moldovenească, iar la 12 iulie şi 29 decembrie 1639 sîntem informaţi că iconostasul era deja gata.

55 *Ibidem,* p. 943.

56 Pentru legăturile cu Polonia pledează şi existenţa acelui „Maler Baraski" care făcuse tîmpla provenind de Ia biserica din Vînători-Neamţ datînd din 1643 — adusă, se pare, din biserica cetăţii Neamţului —, lucrată în m£plat şi cham-pleve\ în stuc aurit, decorată cu flori, cu ove

şi caneluri de sorginte renascentista (A. Dobjanschi, V. Simion, *Ana* ..., p. 55, p. 61, p. 86),

57 *N.* Iorga, *Inscripţii ...,* p. 150—152. Pentru imaginea Sf. Parasciiiva, datorată gravorului Iliia care îşi semnează opere în „Cartea de învăţătură" din 1643, vezi I. Bianu, *N,* Hodoş, *op. cit.,* nr. 45, p. 142, fig. 128.

58 *Călători....* p. 235.

59 Cazul acestui secretar de amba.sador francez la Constantinopol este interesant nu atît prin recent demonstrata sa copiere într-o „călătorie fictivă" Ia Iaşi descrisă de Cornelio Magni *(Călători...,* VII, p. 529 şi urm.; textul italian în *loan Necutce,* 8, 1930, p. 189, publicat de Gh. Ghibănescu), cit prin opiniile sale, cu ocazia călătoriei din 1672, în capitala Moldovei, asupra celor două principale monumente ridicate cu cîteva decenii înainte *(Ibidem,* p. 260 şi urm.). Dacă pentru el biserica Trei Ierarhilor, aflată lîngă palatul domnesc (şi greşit identificată în comentariul ce-i însoţeşte reeditarea, vezi, *Ibidem,* loc. cit, nota 44) „este toată îmbrăcata în marmură cu frunze foarte frumos sculptate şi este zugrăvită pe dinăuntru" („est toute revestue de marbre avec des feuillages fort bien travaillez, et peinte par dedans"), biserica Goliei îi apare călătorului ,,de o arhitectură confuză", lucru pe care, cu alte cuvinte, îl va remarca patruzeci de ani mai tîrziu şi ţarul rus Petru cel Mare.- „L'autre est bastie d'une tres belle pierre avec des voutes et des tours fort elevees, enrichie de colonnes et de galeries, son fondateur fut le fameux vayvode Basile qui fit venir des Maîtres d'Italie et de Rome pour le bâtiment, lequel quoy qu'il soit d'une architecture confuse, ne laisse pas de marquer par sa masse, et sa construction, que ce Prince n'y a rien espargne; l'on y voit son tableau, et ceux de sa femme et de ses enfants" (F. Babinger, *O relaţiune...,* p. 128). Vezi şi capitolul 2, nota 138.

60 Pentru acest monument: S. Zotta, *Mănăstirea Golia. Schiţă istorică,* în *BCMI,* XVII, 1924, p. 107—127; *N.* Ghika-Budeşti, *Mănăstirea Golia. II. Studiu arhitectonic,* în acelaşi volum, p. 128—140; R. Popa, *Mănăstirea Golia,* Bucureşti, 1966; idem, *Cîteva observaţii asupra mănăstirii Golia din Iaşi.* în *SCI A, 2,* 1966, p. 253— 257.

61 A, Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.,* p. 48.

62 *Călători. ...* V, p. 28.

63 *Ibidem, p.* 79.

64 Pentru pisaniile slavă şi greacă din 1660, vezi N. Iorga, *Inscripţii din bisericile laşului,* p. 49—50.

65 Surprinzătoare apare astăzi opinia — spre a nu o numi eroarea de metodă în aprecierea unui fe^ nomen arhitectonic — a unui specialist de talia lui N. Ghika-Budeşti care scria despre biserica Goliei In urma cu mai bine de o jumătate de veac *(op. cit.,* p. 140): „Inrîuririle străine care intervin aici nu sînt dintre cele care sa fi contribuit la formarea şi ridicarea artei noastre româneşti ci din contră, ele fiind venite la începutul perioadei de decadenţă, nu au făcut decît să contribuie Ia disolvarea ei".

66 Miron Costin, *op. cit.,* p. 180.

67 *Ibidem.* p. 135.

68 N. Stoicescu, *op. cit.,* p. 449.

69 Printr-un joc al sorţii fostul domn moldovean Vasile Lupu — model princiar al fostului său dregător Gheorghe Ştefan — avea să facă, de la Stambul, la 20 octombrie 1657, o danie importantă la principala ctitorie a celui ce j-a fost uzurpator, strecurînd în text o aluzie ja acea „fortuna labilis" pe care, ca un personaj baroc, o cunoscuse atît de bine; anume, Vasile „ce am fost din mila lui Dumnezeu domn Ţării Moldovei", ştiind că timpul, în trecerea sa, ,,pre unii măreşte, pre alţii şărbeaşte", iar în locul său venind în scaun Gheorghe Ştefan ,,înţăles-am cum domnia lui au început a zidi lucra în lauda lui Dumnezeu şi pomană creştinească svînta mănăstire Caşinul", îi dă acesteia doi munţi dăruiţi anterior Sovejej *(A.* v. Sava, *Documente putnene. I. Vrancea. Oăo-beşti. Cîmpuri.* Focşani, 1929, p. 18—19). Referire la această scrisoare în N. Iorga, *Petrecerea lui Vasile Lupu în exilul dela Constanti-nopol,* în *ARMSL* s. III, t. XI, 1931. p. 162. Pentru faptul că aşezâmîntul de la Caşin era deja ridicat în 1656 avem mărturia lui Paul din Alep *(Călători...,* VI, p. 158) şi — indirect — pe aceea a"lui Miron Costin *(op. cit.,* p. 180: „începuse Ştefan vodă şi să lucra tare mînăstirea Caşinul, iară la anul după urdzi-tul ei, i-au venit mazilua ...").

70 Iorga, *Domnii români după portrete,* pi. 105—108.

71 *Calatori. . .,* V, p. 600.

72 A. Papadopol-Calimah, *Despre Ghiorghie Stefan voievod, domnul Moldovei (1653—1668),* Bucureşti, 1886, p. 110—113.

73 N. Iorga, *Istoria...,* p. 348—350; C. Şerban. *Les preliminaires de l'epoque phanariote,* în *SM*

postum. *L'epoque phanariote. 21—25 octobre 1978* Salonic, 1974, p. 29—39.

74 *Călători...,* passim.

75 N. Iorga, *Inscripţii...,* II, p. 106, p. 107; tot în această epocă se situează şi „mănăstirea din Codrul laşilor", Bîrnova, începută în 1629 sub Miron Barnovschi şi terminată sub Eustratie Dabija. un alt „tradiţionalist" boier de ţară ajuns în scaunul domnesc între 1661 şi 1665; el era îngropat aici în 1665, urmîndu-i curînd, în 1677, tot în biserica de la Bîmova, fiica sa Măria căsătorită cu Iordache Ruset care, datorită înrudirii cu Antonie vodă, apărea menţionat în inscripţia funerară greacă a soţiei sale drept „skeptoforos" *(ibidem, p.* 214).

76 Pentru el vezi N. Stoicescu, *op. cit.,* p. 363.

77 *Ibidem,* p. 361—362.

78 *Ibidem,* p. 364—365.

79 N. Velichi, *Inscripţia bisericii Sf. Gheorghe* ***din*** *Galaţi,* în *BCMI,* VII, 1914, p. 33—34.

80 P. Păltănea. *Informaţii inedite despre biserica* ***Mavromol*** *din Galaţi.* în ***BMI,*** 4, 1970, p. 61—64.

81 N. Stoicescu, *op. cit.,* p. 349.

82 *N.* Iorga, *Inscripţii din bisericile laşului,* p. 19.

83 *N.* Stoicescu, *op. cit.,* p. 380—381; cf. I. Antonovici, *Mînăstirea Floreşti din plasa Smila, judeţul Tutova,* Bucureşti, 1916. Monumentul a fost refăcut la mijlocul veacului trecut, întregul ansamblu avînd întrucîtva un pitoresc arhitectonic prin haina neo-gotică pe care a primit-o potrivit gustului de la 1852—1853. Aici ar fi zugrăvit, poate, unul dintre pictorii de la Cetăţuia, Mihai (C. A. Stoide, *Ştiri'despre cîţiva zugravi moldoveni din secolele al* ***XVII-lea*** *şi al XVIII-lea* în *MMS,* 7—8. 1959, p. 430).

84 N. Stoicescu, *op. cit.,* p. 4(2—413.

85 Idem, *Bibliografia .. .,* p. 176, nota 22.

86 I. Tanoviceanu, *Marele spătar Ilie Ţifescu şi omorîrea lui Miron şi Velicico Costin.* In *ARMS1,* s. II, t. XXXII, 1909—1910, p. 807—844; pentru personaj vezi N. Stoicescu, *Dicţionar..., p,* 399; acest boier, poreclit şi „Frige Vacă", căsătorit cu Tofana fiica marelui vornic Ion Ra-coviţă, a ajuns astfel cumnat al lui Mihai Ra-coviţă voievod care îl face marc spătar (1703— 1704). El fusese duşman al lui Constantin vodă Cantemir, iar mai apoi, în favoarea acestuia, trădător al partidei boiereşti ce se împotrivea domnului. Monumentul avea să fie închinat de soţia sa în 1729. devenind metoh la Vatopedi, iar zece ani mai tîrziu biserica era zugrăvită, alături de ctitori fiind înfăţişaţi cîţiva domni

fanarioţi ai începutului de secol XVIII, ca şi — curiozitate explicabilă prin legăturile aşezăminfcuîui sud-moldav cu Athosul grecesc — împăraţii Romei orientale tîrzii, Arcadius şi Teodosius! în diata sa din 1704 Ilie Enache Ţifescu vorbea de biserica tatălui său (I. Tanoviceanu, *op. cit.,* p. 832) şi, comparînd-o cu ctitoria sa, scria: „lemnul petrece vieaţă mai scurtă, iar peatra vieaţă mai lungă".

87 V, Pocitan Ploieşteanu, *Schitul Pîrveştii (jud. Tutova),* în *BOR,* 4—6. 1944, p. 121—124.

88 N. Iorga, *Istoria .. ., p.* 453.

89 Pentru Antonie Ruset sau Roset şi pentru caracterul deja ,,fanariot" al epocii sale vezi, ma: recent, A. Pippidi, *Originea familiei Rosetti şi confirmarea unei mărturii a lui Neculce,* în *AHA, XX, 1983,* p. 275—280. în timpul acestui domn, mai exact spus în 1677, deja amintita naraţie a soliei lui Gninski datorată lui Rzewuski descria astfel palatul din Iaşi *(Călă^ tori...,* p. 356); „este o reşedinţă bătrînească cu multe ornamente şi luxoasă, dar fără plan ordonat, e un adevărat haos şi are multe clădiri lipsite de proporţie. La mijloc se află o grădină mică şi două rînduri de scări foarte anevoioase şi tocite, iar la capătul lor sus se găseşte un pridvor cu stîlpi de piatră cioplită".

90 Ion Neculce, *op. cit.,* p. 247.

91 *Ibidem,* p. 304.

92 Gh. Duzinchevici. *Ceva nou asupra legăturilor lui Sobieski cu Moldova,* în *ARMSI,* s. III, t. XIX, 1937, p. 286, p. 29;».

93 Ion Meculce, *op. cit.,* p. 471; S. Iosipescu, *Note istorice despre mănăstirea Mira, ctitorie fortificată a Cantemirestilor,* în *BMI,* 4, 1972, p. 53—56; ef. E. Coiiu, *Contribuţii la un istoric al ■mănăstirii Mira,* în *Milcovia,* II, 2, 1931, p. 214—2.36. Pictura lăcaşului este d*in 1735 cu-prinzînd — în epoca egumenului Mitrofan Ka-lerghi —■ portretele lui Constantin şi Antioh Cantemir. Alături de mănăstirile fortificate de la Caşin şi Bogdana, cea de Ia Mera făcea parte dintr-un autentic sistem defensiv al Moldovei de apus în veacurile XVII—XVIII.

94 N. Stoicescu, *op. cit.,* p. 363—364. Vezi supra nota 76.

95 G. -Strempeî, *Introducere* la Ion Neculce, *op. cit.,* p. 13—16.

96 M. Ispir, *Consideraţii asupra decoraţiei arhitecturii din Moldova (secolele XVI—XVII),* în *BMI,* 1. 1983, p. 54—55. Tot Iordache Cantacuzino, mare vistiernic şi mare spătar al Moldovei, avea casele de la Şerbeşti şi Cîrligi.

97 *A*. Dobjanschi, V. Simion, *Motive ornamentale în arta moldovenească a secolului al XVII-lea,* în *BMI,* 2, 1978, p. 76.

98 Vezi capitolul 6, notele 136 şi 137.

99 Ion Neculce, *op. cit.,* p. 282; amintind îndeaproape consideraţiile lui Miron Costin asupra semeţiei lui Vasile Lupu, Neculce socotea şi el că Duca „nu cheltuia ca un domn, după putinţa ţărîi, şi vrea să cheltuiască ca un craiu" *(Ibidem,* p. 264). Tot Neculce este cel ce povesteşte *(ibidem,* p. 215) cum la primirea sultanului Mahomed *al* IV-Iea la laşi, fastul oriental cuprinsese şi drumurile capitalei Moldovei: „s-au tinsu cîteva bucăţii de atlazuri şi de tafţii pe îmbe părţile *dă* uliţă, pe unde mergea înpărăţie". Acest fast aulic al Moldovei anilor '60—70 ai veacului al XVII-lea se citeşte şi în alt fel de texte, cu un caracter mult mai puţin literar: ştim astfel că în 1669 o fostă doamnă a Moldovei dăruia unei rubedenii lanţuri de aur, brăţări de aur cu diamante şi rubine, inele, brîie de argint aurit, coroane, cupe de argint, tacîmuri de metal preţios (H. Tyktin, *O foaie de zestre din 1669,* în *Revista pentru istorie, archeologie şi filologie,* I, 1883, p. 337—344),

100 Intr-a treia sa domnie în Moldova (1678—1683), primind trei tuiuri, ,,i-au dat turcii şi natalănie Ocrainei, caftan şi şlic şi buzdugan" *(ibidem,* p. 262); P. Bartl, *Der Kosakenstaat und das ovnavische Reich den 17. und in den ersten Halite des 18. Jahrhunderts,* în *Siidost-Forschungen,* XXXIII, 1974, p. 189, p.]94.

101 N. lorga, *op. cit.,* p. 279 („că el apucasă învăţătură de la Vasilie-vodă, fiind cămăraş mare", remarca Neculce, *op. cit.,* p. 282).

102 N. Stoicescu, op. *cit.,* p. 397—398.

103 Din timpul domniei acestuia pare a data un steag moldovenesc avînd pictată o reprezentare sacră, capturată de ostaşi germani în 1664, probabil, in timpul unei expediţii otomane spre Europa centrală („Eine Gelbe damaschkene Fahne mit bunden Farben und dem Salvatore Mundi auch lembder Schjrifft gemahlet. . .", după cum glăsuia un inventar din 1674: C. 1. Karadja, *Steagul românesc al lui Istratie Dabija voevod,* în *vlRMSI,* s. III, t. XIX, 1937, p. 75—87).

104 N. Stoicescu, *loc. cit.*

-05 Pentru aceasta, vezi V. Drăghieeanu, *Cctăţuia din Iaşi,* în *BCMI,* VI, 1913. p. 145—180: Gh. Gh. Lupu, *Cetăţuia din laşi.* în *BCMI,* VIII, 1915, p. 97—121; O. Tafrali, *Mormintele familiei voievodului Gheorghe Duca de la mănăstirea Ce-*

***tăţuia, tn Arta şi Arheologia,* 9—10,** 193a—1934, p. 38—40; M. Golescu, *Tabloul cosmografie al Creaţiunii înfăţişat de zugravul mănăstirii Cetaţuia în veacul al XVII-lea,* în *Revista Fundaţiilor Regale,* 2, 1945, p. 320—327. Dezvoltînd un rezumat anunţat încă de la al III-lea Congres internaţional de studii sud-est europene (Bucureşti, 1974), cercetătoarea greacă L. Laourdas pregătea, din cîte ştiu, comunicarea *Les neomartyrs dans l'eglise de Cetaţuia.* Pentru rolul cultural al aşezămîntului: D. Simonescu, Le *monastere de Cetătzuia (Jassi/i, foyer de culture de l'Orient ortodoxe,* in *Bal-cania* VI, 1943, p. 357—365.

îO8 Informaţia o dă Dapontes (C. Erbiceanu, *Cronicari greci carii au scris despre români în epoca fanariotă,* Bucureşti, 1888, p. 15); cf. C. Bo-bulescu, *Cligorie Corne.scu, arhitect al mănăs-, tirii Cetaţuia,* în *MMS,* 11—12, 1958, p. 874; autorul amintit socotea în chip eronat că arhitectui acestui monument ar fi fost acel Gligorie Cor-nescu care a făcut pentru turci, în 1672, macheta cetăţii Cameniţa şi care în 1682 a lucrat pentru Şerban Cantacuzino la refacerea bisericii mănăstirii Argeşului. Despre acest meşter de neam boieresc scrisese şi N. lorga *(Sculptorul lui Duca Vodă,* în *BCMî,* VIII, 1915, p. 46).

107 O. Cicanci, *Literatura în limba greacă in Moldova şi Ţara Românească in veacul al XVII-lea* în *Studii,* 1, 1970, p. 17—42.

108 N. Grigoraş, *Mănăstirea Cetaţuia,* ed. a Ii-a, Bucureşti, 1968, p. 18; cf. idem, *Date şi observaţii asupra picturii bisericii mănăstirii Cetaţuia,* în *MMS,* 3—4, 1966, p. 194—211; C. A. Stoide, *op. cit.,* p. 425 şi urm.; pentru pisania grecească pictată vezi V. Drughiceami, *op. cit.,* p. .148. aici apărînd şi numele patriarhului Dositei a: Ierusalimului şi cel al lui Dosoftei, mitropolitul Moldovei.

109 *Istoria artelor plastice...,* p. 139; se remarcă în pronaos ilustrarea psalmului 148: „Toată suflarea să laude pre Domnul", cu pitoreşti reprezentări de fiare, reptile, grifoni, tritoni, nereide, centauri, harpii etc. în care ecourile picturi: athonite sînt evidente (M. Golescu, *op. cit-)-*

110 L. Laourdas, *op. cit.*

111 A. Grabar, *op. cit.,* p. 940.

112 N. I. Dossios, *op. cit.,* p. 79. O altă inscripţie de Ia Cetaţuia, de data aceasta în limba latină, este cea a clopotului din 1669 confecţionat la Gdansk, în părţile polono-germane ale Balticei, fntr-o epocă In care ştim că în Ţara Românească erau apreciate, sub Constantin Brînco-

veanu aşa-numitele „tipsii de Danţca" (V. Drăghicea'nu, op. *cit., p.* 147): „omnis spiritus laudet Domin tun. Divino auxilio fudit me Gerhardus Benningk, Gedani" (N. lorga, *Inscripţii...* I, 1, P- 14).

113 Ion Neculce, *op. cit.,* p. 282.

114 Gr Tocilescu, *Biserica episcopală a mănăstirii Curtea de Argeş,* Bucureşti, ia., p. 52.

115 N. lorga, *Istoria...,* p. 331; pentru acest mare cărturar al Orientului creştin, vezi S. Runciman, *op. cit.,* p. 350.

116 I. Bianu, N. Hodoş, *op. cit.,* p. 252—254. Vezi şi capitolul 3, nota 90.

117 *lbidem,* p. 274; I. Bianu, D. Simonescu, op. *cit.,* p. 206.

118 O. Cicanci, P. Cernovodeanu, *op. cit.,* p. 149.

119 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînd în prezent,* ed. a Ii-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, 1982, p. 16. Pentru personalitatea şi opera acestui prim autor de .,istorie" românească vezi, mai recent, cercetarea lui D. Velciu, *Grigore Ureche,* Bucureşti, 1979.

120 D. H. Mazilu, *Barocul...* p. 190—282 cf. V. S: Constantinescu, *Există un baroc literar românesc?,* în *Convorbiri literare,* 3, 1972, p. 4—5; E. Negriei, *Naraţiunea în cronicile lui Gr. Ureche şi Miron Costin,* Bucureşti, 1972, p. 151 şi urm.

121 Prin aoeast;\ tiMucere cultura românească se alinip o dată mal mult, unei atmosfere estcenirv '1 europene, de vreme ce în veacul al XMi -lea cartea spaniolului Guevara era tălmăcit şi în maghiară (T. Wittman, *op. cit.,* p. 4*'i*). Referirea la Cicero o făcea Nicoîae Cosun la începutul „Letopiseţului" său *(op. cit.,* •*S*- 3).

122 Aj. 4d Z. Mihail, *Nicolae Milescu, Ic spathaire -■• un „encyclopâdiste" roumain du XVII-e sie-c-* "în *RESEE,* 2, 1980, p. 265. Pentru importa ;a „naţională" a cărturarului: V. Cândea, ***NtkOlae*** *Milescu şi începuturile traducerilor* ***umaniste*** *în limba română,* în *Raţiunea...,* p. 79—223.

123 I. Bianu, D. Simonescu, *Bibliografia românească....* IV, Bucureşti, 1944, p. 25; un exemplar din „Dumnezeiasca liturghie" o lui Dosoftei, publicată la Iaşi în 1679, a iost dăruit de Milescu în 1685 învăţatului suedez J. A. Sparwenfeldt *(ibidem, p.* 202—203).

124 Z. Mihail, *op. cit., p.* 281—282. Vezi şi capitolul 3, nota 9.

125 N. Stoicescu, *op. cit.,* p. 444.